

АНДРЕЙ НЕМЗЕР

ПРИ СВЕТЕ ЖУКОВСКОГО

Очерки истории
русской литературы



Андрей Немзер

**СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ
БЕЗВРЕМЕННО УШЕДШИХ ДРУЗЕЙ —**

Бори Бермана

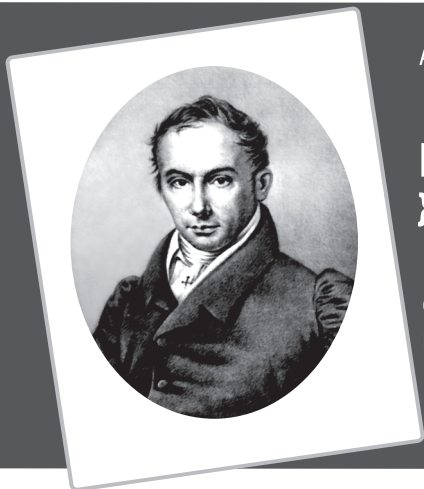
Шурика Носова

Оли Гринберг

Саши Агеева

Миши Поздняева

Леши Пескова



АНДРЕЙ НЕМЗЕР

ПРИ СВЕТЕ ЖУКОВСКОГО

Очерки истории
русской литературы

электронное издание



Москва 2013

УДК 821.161.1-1

ББК 83.3

Н50

Немзер, Андрей Семенович

- Н50 При свете Жуковского: Очерки истории русской литературы [Электронный ресурс] / А. С. Немзер. — Электрон. текстовые дан. (1 файл pdf: 895 с.). М.: Время, 2016. — (Диалог). — Систем. требования: Adobe Reader XI ; экран 10". ISBN 978-5-9691-1015-1

Книгу ординарного профессора Национального исследовательского университета — Высшей школы экономики (Факультет филологии) Андрея Немзера составили очерки истории русской словесности конца XVIII — XX вв. Как юношеские беседы Пушкина, Дельвига и Кюхельбекера сказались (или не сказались) в их зрелых свершениях? Кого подразумевал Гоголь под путешественником, похвалившим миргородские бублики? Что думал о легендарном прошлом Лермонтов? Над кем смеялся и чему радовался А. К. Толстой? Почему сегодня так много ставят Островского? Каково место Блока в истории русской поэзии? Почему и как Тынянов пришел к роману «Пушкин» и о чем повествует эта книга? Какие смыслы таятся в названии романа Солженицына «В круге первом»? Это далеко не полный перечень вопросов, на которые пытается ответить автор. Главным героем не только своей книги, но и всей новой русской словесности Немзер считает великого, но всегда стремящегося уйти в тень поэта — В. А. Жуковского.

ББК 83.3

Деривативное электронное издание на основе печатного издания: При свете Жуковского: Очерки истории русской литературы. — М.: Время, 2013. — 896 с. — («Диалог») ISBN 978-5-9691-0851-6

В соответствии со ст. 1299 и 1301 ГК РФ при устранении ограничений, установленных техническими средствами защиты авторских прав, правообладатель вправе требовать от нарушителя возмещения убытков или выплаты компенсации

ISBN 978-5-9691-1015-1

© А. С. Немзер, 2013

© ООО «Издательство «Время», 2013

ОТ АВТОРА

Для начала — четыре цитаты. Две первые (всем памятные) характеризуют авторскую методологию (вернее — ее отсутствие), третья — жанр подлежащей книги, четвертая — настроение, с которым она складывалась.

Г-ж а П р о с т а к о в а. То, мой батюшка, он еще
сызмала к историям охотник.

С к о т и н и н. Митрофан по мне.

Д. И. Фонвизин. Недоросль

...Ему было совершенно всё равно, похождение ли
влюбленного героя, просто букварь или молитвен-
ник, — он всё читал с равным вниманием; если б
ему подвернули химию, он и от нее бы не отказался.
Ему нравилось не то, о чем читал он, но больше са-
мое чтение, или, лучше сказать, процесс самого чте-
ния, что вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь
слово, которое иной раз черт знает что и значит.

Н. В. Гоголь. Мертвые души

Жизнь моя, — отвечал он печально, — не может
назваться повестью, а разве собранием отдельных
неоконченных повестей.

Граф В. А. Соллогуб. Неоконченные повести

И всех, кого любил,
Я разлюбить уже не в силах!

Д. С. Самойлов

У этой книги длинная история. Опусы, ее составившие, обдумывались, сочинялись и публиковались на протяжении примерно тридцати лет — какие-то догадки и планы наметились еще в мою студенческо-аспирантскую пору. Выдержаны они в несхожих жанрово-стилевых тональностях: с ра-

ботами, посвященными узким «специальным» проблемам и снабженными надлежащим аппаратом, соседствуют предисловия к популярным изданиям, журнальные эссе, газетные заметки, приуроченные к «памятным датам».

В какой-то мере эта пестрота обусловлена послужным списком сочинителя. Состоять в академических институциях (или при оных) мне не довелось; в журнале («Литературное обозрение») и газетах я проработал (с двумя короткими перерывами) почти тридцать лет (1983—2012); преподавал отнюдь не будущим филологам: с 1991 года — в Российской академии театрального искусства (ГИТИСе), с 2002-го — на отделении деловой и политической журналистики (ныне — факультет медиакоммуникаций) Высшей школы экономики (факультет филологии там образовался в 2011 году). Педагогическая служба сказала на моих писаниях не меньше, чем газетная. Я читал (и читаю) общие курсы по истории русской литературы. С одной стороны, это обрекает на неизбежное (из года в год) обращение к ключевым сочинениям классиков (сотни раз до тебя истолкованным и, как кажется, совершенно ясным), с другой — в какой-то мере страхует от небрежения кем-либо из писателей, вошедших в национальный канон. (И стимулирует попытки его расширения.) Если первый («золотовечный») раздел этой книги тесно связан с моими ранними историко-литературными пристрастиями, то второй («трудновременный»), по большей части, — с преподаванием.

Отмечая газетным текстом очередной литературный юбилей (довольно часто — при снисходительном удивлении начальства), я, кроме прочего, стремился «оформить» те летучие соображения, что прежде придумывал (продумывал?) для лекций. Причем не только о конкретных писателях, но и о тех смысловых (сюжетных, мотивных, стилевых, «персонажных», идеологических и проч.) линиях, переплетение и взаимодействие которых строит трудноуловимое, но сущее (по крайней мере — для меня) единство новой русской литературы. В отдельных статьях и заметках связи эти про-рисовывались пунктирно, давались намеками, а то и уxo-

дили в подтекст. Решившись сложить эту книгу, я надеюсь, что переключка ее составляющих отчасти компенсирует недоговорки, а ориентированная на хронологию композиция поможет читателю представить себе контур целого. Может быть, только авторских поисков, а может быть, все же и динамического единства русской словесности.

В книге много героев — если я не сбился со счета, то более-менее подробно говорится здесь о сорока четырех писателях. Временные лакуны вполне отчетливы и не случайны. Густо в начале — просторно в конце. Минимально затронута первая — «модернистская» — половина XX века. По долгу службы (даты есть даты) я довольно много писал о художниках этой эпохи, но, признаюсь, почти всегда с глубоким смущением, ясно чувствуя вторичность своих газетных эссе (как о тех авторах, понимать да и ценить которых я толком не научился, так и о по-настоящему любимых). Потому и перепечатать здесь счел возможным весьма немного.

Иначе со второй половиной минувшего столетия. Литературный пейзаж, так удручавший меня в отрочестве-юности-молодости, с годами видится все более многомерным и интригующим, а многие (даже и высоко оцененные) тогдашние писатели — все более «недопрочитанными». Так, по-моему, обстоит дело с Юрием Домбровским, Семеном Липкиным, Юрием Казаковым, Федором Абрамовым, Виктором Астафьевым, Борисом Слуцким, Юрием Левитанским, Юрием Давыдовым, Юрием Трифоновым, Борисом Можаяевым, Георгием Владимовым, Борисом Вахтиным, Александром Вампиловым... И даже с «культовыми» Василием Аksenовым, Булатом Окуджавой, Андреем Вознесенским, Венедиктом Ерофеевым... (Называю лишь ушедших; понимаю, что список «спорен» и заведомо неполон.) Осмысление недавнего литературного прошлого (прежде всего — медленное, пристальное, сосредоточенное на поэтическом слове перечитывание некогда «проглоченных» книг), встраивание поздней «подсоветской» словесности в большой исторический контекст кажется мне очень важной задачей, не только научной, но и, так сказать, общекультурной. Мне жаль, что я

почти (за двумя сильными исключениями) не занимался литературой этого периода и могу лишь декларативно напомнить о ней моим читателям. Но сделать это считаю долгом. Что же до литературы двух последних десятилетий, с которой мне выпало соприкасаться довольно плотно, то для нее еще не наступила история. Когда наступит — не знаю. Надеюсь, что моя двадцатилетняя авантюра (игра в «критика») в какой-то мере поможет будущим исследователям. Каяться за этот затянувшийся «загул» нелепо. Во-первых, сделанного не перечеркнешь, а упущенного — не воротишь. Во-вторых, занятия литературной современностью не только мешали, но и помогали думать о «своих» (исторических) сюжетах, а восхищавшие меня новые (датированные 1990—2000-ми годами) стихи и проза напоминали, что русская литература осталась собой*, а значит «прошлое» ее не превратилось в «многоуважаемый шкаф». Исполнял же я роль «критика» косолапо, ибо, по сути, оставался литературоведом.

Слово «литературоведение» (и/или род деятельности, им обозначаемый) ныне принято возбранять. В нем улавливают советско-начальственные обертоны. «Литературовед» трактуется как наделенный властью идеологический надсмотрщик, свысока наставляющий благородных творцов. Виноват, но мне эта концепция чужда и неприятна. Словарь Даля определяет «ведение» в первую очередь как «знание, познание, разумение, сведение, понимание, состояние ведающего», и лишь потом как «ведомство, управление, круг действия, заведывание». (Да еще и уточняет, что во втором значении используется слово «ведание».) Управлять или заведовать литературой я никогда не собирался, а познавать и разуметь ее стремился всегда. Именоваться филологом мне не по чину (филологами были Веселовский и Потебня, на нашей памяти — Топоров, Гаспаров и Аверинцев). Настоящим критиком (то есть организатором, строителем литера-

* Не буду здесь перечислять имена писателей, чьи работы мне очень дороги: об этом можно узнать из книги «Замечательное десятилетие русской литературы» (М., 2003) и пяти выпусков «Дневника читателя» (М., 2004—2008).

туры) я себя не чувствовал и в 90-х, когда приходилось (ам-плуа есть амплуа!) не ограничиваться ответом на любимые вопросы («что сказал автор этим произведением?» и «каким образом он сказал именно это?»), но и выражать свое отношение к сказанному. Что было, то было, но я не сколачивал группировок (поддерживал весьма несхожих писателей, зачастую без особой приязни относившихся друг к другу да и ко мне*) и не поворачивал анализируемые тексты в «нужном» направлении. Меня интересовало, что происходит в словесности, а не что *должно* в ней происходить.

Впрочем, если за критика меня принять было еще можно (находились, однако, проницательные литераторы, избежавшие этого заблуждения, а потому справедливо рекомендовавшие мне не лезть с суконным рылом в калашный ряд), то за «писателя» уж точно нельзя. Я без восторга отношусь к ныне претендующей на особо почтенный статус «промежуточной словесности» (грубо говоря — эссеистике) и просто плохо — к эссеистике, прикидывающейся романом**. Но, в конце концов, каждый пишет, как он дышит, а кичиться «архаическим» складом не менее смешно, чем страстью к сомнительной или несомненной новизне. Я просто никогда не ощущал необходимости (желания) сочинить нечто «художественное». Ровно так же, как позыва поделиться путевыми или бытовыми впечатлениями, публично излить душу, проартикулировать свои соображения о судьбах России и рода человеческого. Даже рассказывать на письме об удивитель-

* Нападал, кстати, тоже на *разных* писателей. В частности, на тех, чьи работы прежде публично оценивал весьма высоко (да и не разочаровался в них из-за того, что авторы стали писать иначе).

** Подчеркну, что неприятие вызывает агрессивная тенденция возвеличивания *pop fiction* за счет принижения, а то и отрицания «литературы вымысла», а не замечательные сочинения, строящиеся на сопряжении воспоминаний, исторических изысканий и размышлений. Даже самый сжатый рекомендательный список литературы последних десятилетий я не могу себе представить без «Бестселлера» Юрия Давыдова и романа-идиллии Александра Чудакова «Ложится мгла на старые ступени».

ных людях, встречами, общением, дружбой с которыми я был счастлив, мне очень трудно. И заставить себя вести дневник не могу (хоть и понимаю, что это скверно). Мне — литературоведу — всегда было достаточно литературы. Поэзии, которую я не могу и не хочу противопоставлять Жизни.

Потому и рискую предложить читателю книгу, вызывающую у автора некоторое удивление, но все-таки являющуюся на свет не случайно. В начале 1994 года «Литературная газета» провела «круглый стол», который редакция снабдила остроумным и печальным заголовком — «Игра в одиночку, или Есть ли такая наука — литературоведение?». В разговоре с коллегами (со всеми хорошо знаком, двое так просто друзья со студенческих лет) я чувствовал себя почти лишним. Как раз тогда моя недавно начавшаяся игра в «критика» шла с драйвом и приносила больше радостей, чем огорчений. Огорчения, впрочем, тоже были. Казалось, что мое литературоведение (именно мое, а не вызывающих восхищение коллег!) осталось в прошлом, что отстал я от сверстников (да и от младших) безнадежно, что удел мой теперь — современная, наконец-то обретшая свободу, словесность, в которой так много не только разного, но и хорошего. Но то ли атмосфера подействовала, то ли микроскопическое «почти» сработало. Я, кроме прочего, сказал (цитирую по памяти, вырезка куда-то запропастилась, а ехать ради нее в газетный зал лень), что вообще-то занимаюсь теперь другим, но не перестаю «литературоведчески» думать о четырех писателях — Жуковском, Алексее Константиновиче Толстом, Тынянове, Солженицыне. Сейчас, когда решительно изменились и литературная ситуация, и мои житейские обстоятельства, и я сам, называю те же имена. Прибавив к ним еще одно — Самойлов.

Каждое имя существенно для предлагаемой книги, а потому требует небольшого комментария. Общее — давняя, в отрочестве, а то и в детстве, возникшая и неизменная лю-

бовь к этим писателям. Самойлова я начал читать в десятом классе. (Странно, но в домашней библиотеке его изданий, кроме сборника переводов «Поэты — современники», не было, хотя папа следил за новой поэзией и многое покупал.) Сразу почувствовал: *это — мое*. С тех пор встреча с каждой новой самойловской публикацией становилась жизненным событием. Помню, что поэму «Снегопад» читал под снегопадом (правда теплым, мартовским) — отправляясь за каким-то делом, вынул из почтового ящика «Новый мир» (1976, № 3), открыл и не смог закрыть, пока не добрался до конца. Только что вышедший сборник «Весть» (1978) возил с собой на военные сборы. Воздух был пропитан запретным Бродским, но, кажется, для меня Самойлов и тогда значил больше, хотя вслух такого я не говорил, да и едва ли вполне сам осознавал. Трижды пытался о Самойлове написать — трижды промахивался. Отклик на книгу поэм «Времена» (1983, там была републикована «Чайная») в родном «Литературном обозрении» сочли то ли чересчур «академичным», то ли излишне «апологетичным» (не обошлось без сакраментальной формулировочки «социальности не хватает»). Рецензия на «Голоса за холмами» и книгу о поэте В. С. Баевского («Дружба народов», 1988, № 3) вышла какой-то судорожной (видимо, из-за странной постановки задачи). Позднее, уже в 90-х, еще одну работу (предназначалась для номера журнала «Россия — Russia», посвященного 70-м) выстроить (дописать) не удалось. Таким образом, Самойлов долгое время был частью жизни, но не объектом исследования. Ситуация изменилась после того, как в 2000 году меня случайно позвали на Самойловские чтения в Таллин и буквально вслед за тем издательство «Время» заказало предисловие к томику избранного «Мне выпало все...». Вот тут пошло-поехало: двенадцать «специальных» статей, четыре предисловия (в том числе к «Стихотворениям» в Большой серии «Новой библиотеки поэта», 2006 и своду поэм, 2005), доклады на разных конференциях, иные из которых пока не обрели письменной формы... Ну и ставшие привычными вопросы коллег: *Когда книгу-то напишешь?* Не знаю. Понимаю, что надо бы. Что вроде бы должен (взялся же за гуж...) Но

страшно. Чем больше перечитываю Самойлова, тем отчетливей вижу, как обманчива его пресловутая «ясность», как приблизительны и зыбки все мои построения. Параметры не-написанной монографии о Самойлове становятся все более расплывчатыми, а ее нависающая над нерадивцем тень — все более грозной. Дабы не похоронить замысел вовсе (и тем самым расписаться в небрежении долгом), предполагал сперва вовсе не включать в «изборник» работ о Самойлове. Однако коллеги, с которыми советовался, не стовариваясь, настаивали: каким-то образом эту линию (мелодию, тему, краску) представить нужно. Послушавшись, включил в книгу последнюю из «суммарных» статей.

Солженицынский сюжет разворачивался иначе. В 90-м году «возращение» сочинений великого писателя в Россию пошло бурными темпами. Один текст наползал на другой. Солженицын оказывался втиснутым в сонм прочих — весьма многочисленных и разнородных — прежде запрещенных писателей и мыслителей. Гром победных фанфар (и было ведь чему радоваться!) мешался, как исстари заведено, с кривыми толками и глупой бранью. Атмосфера (подчеркну: едва ли она могла быть иной) не слишком споспешествовала адекватному восприятию великой прозы. Но кому-то все же казалось, что легитимизация автора — дело необходимое, но не достаточное, что Солженицына нужно не только издать, но и внимательно прочесть. В число таких «романтиков» входили мои друзья Е. А. Шкловский и А. Н. Архангельский. Мы с Женей работали в «Литературном обозрении», а Саша тесно с журналом сотрудничал. В одном из наших разговоров (скорее всего, происходил он в усачевских банях) среди прочих многочисленных «прожектов» (как же нам тогда нравилось работать в «ЛО»! сколько всякого придумывалось!) возник такой: завести рубрику, в которой ежемесячно печатать статьи, посвященные анализу сочинений Солженицына. Оставалось уговорить начальство, которое встретило идею без энтузиазма. Главный редактор «ЛО» Л. И. Лавлинский (человек, литературу безусловно любивший, никак не стереотипный советский ретроград) устало объяснял, что читателя не надо

перекармливать «вашим Солженицыным», что мы бросаемся из крайности в крайность и вполне хватит одной капитальной статьи, заказать которую следует, конечно же, В. Я. Лакшину (кто же лучше Солженицына знает и понимает!). Здесь не место обсуждать драматичные отношения незаурядного критика и великого писателя. «Лакшинская» перспектива нас совершенно не устраивала. Переубедить главного редактора (действительно хотевшего «как лучше» и искренне симпатизировавшего сравнительно недавно вышедшему из опалы Лакшину) было трудно. Почему получилось — не знаю. Наверно, Лакшину было не до того, а Лавлинскому надоело пререкаться с «молодыми». В общем, дозволили нам порезвиться: под рубрикой «Год Солженицына» появились статьи Архангельского о «малой прозе», Шкловского о «Раковом корпусе», В. Ю. Потапова об «Августе Четырнадцатого», а открылась и закрылась она моими работами — о романе «В круге первом» и «Марте Семнадцатого». Если б не «общая идея» и дружеские обязательства, едва ли бы я на такое дерзнул. С одной стороны, я был патентованным девятнадцативечником. С другой — публикации коллег и прочая редакторская работа в «позднюю перестройку» занимали меня гораздо больше, чем «самореализация». (Благо, возможности такие открылись — в первый и последний раз в жизни я стал каким-никаким «начальником», заведующим отделом, а потом и членом редколлегии.) Но случилось. И вдруг показалось, что писать о Солженицыне я, как это ни странно, могу. И, наверно, еще буду. Так впоследствии и вышло. Сочинил я за 1990—2000-е годы немало разного рода газетных текстов, в том числе — полемических. Работа о «Марте...» предсказала (и сделала возможным) цикл сопроводительных статей ко всем четырем Узлам «Красного Колеса» в тридцатитомном Собрании сочинений, из которых выросла книга «Красное Колесо Александра Солженицына» (М.: Время, 2010). От нее отпочковались две ныне публикуемые статьи. А к работе о «В круге первом» у меня совсем особые чувства. И потому, что дебют (нахально думаю — счастливый). И потому, что роман о рождении писателя кажется ключом ко всем остальным созданням Солженицына. И пото-

му, что оценен он (даже теми, кто не сомневается в величии писателя) все еще не вполне. И потому, что давние догадки и наблюдения никак не отпускают меня, требуя конкретизации и развертывания. Не однажды возникало острое желание претворить ту «детскую» (ныне перепечатываемую) статью в полноценную книгу. Сбудется ли оно — Бог весть.

У тыняновских штудий в 90-е был, пожалуй, наилучший шанс обрести плоть. В 1986 году я впервые попал на Тыняновские чтения в Режице-Резекне* (не участником, а слушателем, прикидывающимся журналистом, — впрочем, полученные в «ЛО» командировочные я отработал, информашку о конференции для журнала написал) и был так заворочен их атмосферой, вышедшими уже Тыняновскими сборниками, интеллектуальной энергией почти всех выступлений и дискуссии, что понял: потеряю этот праздник — всю оставшуюся жизнь плакать буду. На следующих Чтениях я сделал доклад о Тынянове — интерпретаторе Жуковского. За ним последовали другие, посвященные, в первую очередь, поэтике романной трилогии (работа шла в направлении, намеченном замечательными первопроходческими исследованиями Г. А. Левинтона). Не все доклады я удосужился превратить в статьи, но грезами о книге тешить себя не переставал. Мечта казалась в принципе достижимой — особенно после осени 1997 года, когда я прочел в Тартуском университете тыняновский спецкурс, готовясь к которому, свел частные наблюдения в подобие концептуальной системы. Казалось бы: садись да пиши. Но в конце 90-х мой критический азарт еще не выветрился, а потом (и надолго) Самойлов потеснил всех своих «конкурентов». Вместо книги о Тынянове появился ее сжатый конспект — предисловие к трехтомнику «Вагриуса» (2006). Надеюсь, что этот «общий план» вкупе со специальными статьями («крупные планы») может дать представление о «неоконченной повести», к которой я едва ли вернусь.

* То была третья из организованных Мариэттой Омаровной Чудаковой конференций на родине автора «Архаистов и новаторов». Первые Чтения прошли в 1982-м, тридцать лет спустя, в 2012-м, состоялись Шестнадцатые; двухгодичный цикл не нарушался ни разу.

А вот про графа Алексея Константиновича я к 94-му году строки не написал, да и намерений таких не было. Зато непременно посвящал ему лекцию в общих историко-литературных курсах (что в ГИТИСе, что потом в ВШЭ), включал его лирику, баллады, комические стихи, драмы в обязательные списки и изо всех старался убедить студентов, что Толстой — великий, ни на кого не похожий и жизненно необходимый поэт. Первая статья о Толстом написалась как-то вдруг, но повлекла за собой еще четыре, составившие своего рода единство, что вызывает к продолжению. В общем, все тот же сон... Произнесенные, но не доведенные до ума доклады (забавно, что один из них — о Толстом и Самойлове), намеки в примечаниях на возможное развитие сюжетов, туманные грезы.

Наконец, но никак не в последнюю очередь, — Жуковский. Поступив на филфак, я был уверен, что заниматься буду им — и только им. Можно сказать, что ради Жуковского и пошел в литературоведы. Ничего не вышло. Частью волей обстоятельств, а в основном из-за собственного разгильдяйства. Были работы на младших курсах (о балладном мире, об иронии), но отвлекался тогда на многое, на четвертом курсе занялся «Ижорским», диплом написал о «Вечерах...», «Миргороде» и их литературных окрестностях, а кандидатскую — о графе Соллогубе*. Жуковского только перечитывал. Шанс исправиться судьба подарила в середине 80-х: моя первая книга называется «“Сии чудесные виденья...” Время и баллады В. А. Жуковского»**. Странно я этой редкой удачей воспользовался: книга получилась не столько о Жуковском, сколько о его таинственном и животворящем присутствии в русской

* Поздние следствия этих блужданий представлены статьями о мистерии Кюхельбекера, гипотетическом замысле Дельвига, полемике Гоголя с Нарезным в «Миргороде», прозе Соллогуба. Перед графом Владимиром Александровичем чувствую себя особенно виноватым — об этом замечательном, но незадачливом писателе надлежало рассказать и подробнее, и тщательнее.

** Вышла она в серии «Судьбы книг» под одной обложкой с работами моих друзей о Державине и Батюшкове; см.: А. Зорин, А. Немзер, Н. Зубков. «Свой подвиг свершив...» М.: Книга, 1987.

словесности. Примерно так шло и дальше. И когда я пытался писать собственно о Жуковском (большая часть этих попыток ни к чему не привела), и когда честно ставил союз «и» (статьи о шестой-седьмой главах «Евгения Онегина», лермонтовском «Завещании», Некрасове, Тынянове), и когда тема естественно подразумевала сопоставления с Жуковским (работы о «Мцыри», Гоголе, А. К. Толстом), и там, где формально о Жуковском речь не шла и даже имя его не упоминалось. Не только младшие современники великого поэта (прежде всего — Пушкин) или тонко чувствующий свое родство с Жуковским Блок, но вся новая русская литература (вплоть до Солженицына, Самойлова, лучших сегодняшних писателей) воспринимается мной при ясном и ровном свете Жуковского. Имею в виду не прямое «влияние» и выраженное полемическое «отталкивание» (хотя таких сюжетов много, к ним дело не сводится), но что-то другое, более общее, сущее и ускользающее от желанных и необходимых строгих определений. Говоря языком Жуковского, *невывразимое. Неназванное*, которому мы давно и тщетно *хотим название дать*. Для того в разные годы писались статьи. Для того складывалась из них книга, назвать которую куда проще, чем разрешить проблему, спрятанную в единственно возможном заголовке — «При свете Жуковского. Очерки истории русской литературы».

Длинная история этой книги (по сути, «моей жизни в литературоведении») подразумевает огромный благодарственный список, за каждым именем в котором стоит свой сюжет. Развернуть эти счастливые истории как должно я не могу. Меж тем уверен: если в моих «неоконченных повестях» мерцает что-то живое, радующее читателя и стимулирующее его ответную мысль, если что-то путное сделать мне все же удалось, то главная заслуга здесь тех удивительных людей, в присутствии которых шла моя жизнь. И идет сейчас, когда земное бытие многих из них окончилось.

Это мои мама — Лидия Петровна Соболева (1924—1998) — и папа — Семен Аронович Немзер (1923—2007). По роду деятельности они не были гуманитариями. Они просто глубоко чувствовали слово, умели бескорыстно восхищаться искусством и мыслью, знали, что живут в истории и в России, верили в существование вечных ценностей. Вся моя «гуманитарность» — от них.

Это учителя, у которых я скверно (вздорничая, споря, глупо обижаясь, не умея по-настоящему понять), но все же учился. «Прямые» (чьи лекции в МГУ слушал, кому экзамены сдавал, под чьим водительством первые работы писал) и «сторонние» (на чьих книгах рос, чьи работы и доклады старался не пропускать, в расчете на внимание которых избирал свои велосипеды). Два множества не совпадали, но пересекались. Конечно, филфак МГУ 1970-х был никак не платоновской академией, а вполне советским заведением. Но, во-первых, других тогда не было (кроме тартуской кафедры истории русской литературы). Во-вторых, нам достались, наверно, лучшие годы факультета, деканом которого ненадолго стал Л. Г. Андреев (1922—2001)*. Я слушал лекции М. В. Панова (1920—2001; русская фонетика; между прочим, замечательный лингвист был незадолго до того исключен из

* Андреев заведовал «зарубежной» кафедрой, был специалистом по французской литературе XX века. Лекций его я не слышал, работ не читал, ибо ни Роллан, ни Сартр, ни Бретон, ни «новый роман» меня никогда не интересовали. Друзья-французины говорили, что Андреев специалист знающий, а человек — хороший. Последнее чувствовалось и издали. Было понятно, что относительная «либерализация» факультета — его работа. За это Андреев и поплатился. Сняли его с громким треском (впрочем, заведующим кафедрой оставили). Отставка связывалась с лекцией, которую в сентябре 1979 года прочел на филфаке приехавший в СССР Р. О. Якобсон (читал он в поточной аудитории, забитой до предела) и сопровождалась отвратными сплетнями. После смерти Л. Г. была опубликована его книга «Философия существования. Военные воспоминания» (М., 2005), написанная еще во время войны. Записки совсем молодого человека поражают как предельной прямоотой рассказа о кошмаре 1941—42 годов, так и глубиной понимания того, что тогда происходило.

правлящей партии), А. П. Чудакова (1938—2005; язык художественной литературы), А. В. Карельского (1936—1993; история европейской литературы XIX в.), В. Н. Турбина (1927—1993; история русской литературы первой половины XIX в.*), Б. А. Успенского (история русского литературного языка; мы были подопытными кроликами, на которых отрабатывался этот — ныне классический — курс), В. Е. Хализева (теория литературы; у него и в семинаре работал). Последнюю курсовую и диплом писал под руководством А. И. Журавлевой (1938—2009) — автора непревзойденных (думаю — и непревосходимых) работ об Островском, заботливого и мудрого наставника многих несхожих исследователей, человека, в котором чарующая, в каждом жесте ощутимая, доброта органично сочеталась с непоказной верностью идеалам**. Так что грех мне вослед пушкинскому альманашнику скулить: «Руссо <...> был человек ученый, а я учился в Московском университете»! Если худо выучился, сам виноват. И неизвестно, много ли пользы принес бы тебе любимый Тартуский, кабы просидел ты в Ливонских Афинах пять лет***, а не наезжал туда на три-четыре конференционных дня!

Это я себя «строю», а Тарту был и остается чудом! Не сводящимся ни к «структурализму», ни даже к личности Ю. М. Лотмана (1922—1993). На студенческих конференциях мы — неофиты из разных углов страны — действительно узнавали, что такое наука и ученое сообщество. Редкий доклад оставался неслышанным, не получал взыскательной оценки. Мы со своими то завиральными, то школярскими «концепциями» были по-настоящему интересны старшим. Нас щедро хвалили — и остерегали, корректировали, оде-

* Три года я ходил в легендарный турбинский семинар, но радости это не приносило ни В. Н., которому я явно мешал, ни мне; В. Н. сыграл важную роль в судьбах многих коллег, ко мне относился хорошо — особенно когда я из его семинара ушел; понимать интеллектуальную прозу и тесно связанное с ней жизнестроительство Турбина я по сей день не умею.

** Воспоминания ее друзей и настоящих учеников собраны в книге «Памяти Анны Ивановны Журавлевой» (М., 2012).

*** Не вылетев за академическую неуспешность либо воспетые Языковым буршеские забавы!

ляли конструктивными советами. С нами беседовали на равных — и показывали, сколь многого мы не знаем. Нас учили вниманию друг к другу, умению расслышать неожиданную (не на тешащем слух модном языке выраженную!) мысль, терпимости, самоконтролю, уважению к преданию, любви к профессии, корпоративной этике. Я усваивал эти уроки не лучшим образом, но с годами осознаю их значимость все больше, все яснее понимаю, как много дали мне Ю. М. Лотман, З. Г. Минц (1927—1990), П. С. Рейфман (1923—2011), Л. И. Вольперт и их коллеги по кафедре русской литературы. Уверен: не только мне, но всем, кто некогда дышал тартуским воздухом свободы, веселой науки, молодого дружества.

Учили, одаривали, помогали жить и не сбиваться с пути и другие старшие. Дружья родителей и родители друзей, писатели, филологи, историки, критики, редакторы... Ю. П. Благоволина (1928—2005), В. Э. Вацуро (1935—2000), Ю. В. Давыдов (1924—2002), Н. Б. Зубков (1918—2006), С. И. Липкин (1911—2003), Р. И. Малоголовкина (1924—2008), Е. Б. Пастернак (1923—2012), В. М. Пискунов (1925—2005), С. Б. Рассадин (1935—2012), А. Г. Тартаковский (1931—1999), В. А. Туниманов (1937—2006), Н. Я. Эйдельман (1930—1989)... И. Л. Лиснянская, Г. И. Медведева, А. А. Поливанова-Баранович, И. Б. Роднянская, Н. Д. Солженицына, М. О. Чудакова, Л. М. Щемелева, С. Г. Бочаров, Л. Г. Зорин, Ю. В. Манн... Перед всеми в неоплатном долгу — всем низко кланяюсь.

Как и старинным (в основном — с университетских лет, но не только) друзьям, ровесникам или немногим старшим (младшим). С иными (увы) случалось резко ссориться или вежливо расходиться в разные стороны, тяжело выяснять отношения или сводить их к ритуальным поклонам при редких встречах. Но никого из них невозможно вычеркнуть из жизни, забыть, счесть «однофамильцами» тех, кто был тебе близок и дорог.

И еще я рад, что могу здесь приветливо помахать рукой «младшим» — студентам, что слушали мои лекции и писали при моем содействии курсовые и дипломные работы, соис-

кателям ученых степеней, которым я с удовольствием оппонировал, детям друзей и друзьям детей.

Кроме длинной истории, у этой книги есть и сравнительно короткая. Она придумывалась и складывалась примерно два года. Я глубоко признателен тем, кто в это время был со мною рядом, чьи продуманные советы, живой интерес, доверие к моей затее и просто человеческая приязнь помогали жить и работать *при свете Жуковского*, — моей жене Яне, моим дочерям Ане, Маше и Лизе, Г. А. Антиповой, А. Н. Архангельскому, В. М. Белоусовой, С. Г. Боровикову, М. А. Вишневецкой, А. В. Дмитриеву, Н. Н. Зубкову, Е. А. Кантор, Л. Н. Киселевой, Р. Г. Лейбову, В. А. Мильчиной, Е. Н. Пенской, О. В. и К. М. Поливановым, Л. И. Соболеву, С. И. Чупринину, Е. А. Шкловскому, Е. Я. и А. Д. Шмелевым, Г. Ю. Шульге.

I

ЗОЛОТОЙ ВЕК

НАСТАВНИКИ

Державин. Карамзин. Жуковский

В начале самого прославленного из державинских сочинений поэт обращается к идеальной героине с вопросом, который, кажется, всегда был для него в числе важнейших:

Подай, Фелица! наставленье:
Как пышно и правдиво жить,
Как укрощать страстей волненье
И счастливым на свете быть?

Коли рассуждать формально, то вопрос риторический, а ответ на него заведомо известен. Державин не уставал повторять: «Веселье то лишь непорочно, / Раскаянья за коим нет» («К первому соседу»), «Спокойствие мое во мне» («На счастье»), «Завиден тот лишь состояньем, / Кто среднюю стезей идет» («На умеренность»), «Но в здравье и спокойстве духа, — / Умеренность есть лучший пир» («Приглашение к обеду»), «Цель нашей жизни — цель к покою» («На возвращение графа Зубова из Персии»), «Почто спокойну жизнь, свободну, / Мне всем приятну, всем довольну, / И сельский домик мой — желать / На светлый блеск двора менять» («О удовольствии»). Число примеров нетрудно увеличить, но все афористичные формулировки будут лишь частично отвечать на вопрос, с которым обратился к богоподобной царевне ее верный мурза. Идеал назван (как не раз названы Державиным по именам истинно добродетельные мужи — от Сократа и Пожарского до Румянцева и Суворова), но остаются в силе два недоумения. Во-первых, не вполне очевиден путь к этому самому идеалу (поэт просит наставленья у Фелицы, при том, что местоположение ее царства добродетелей остается для него загадкой). Во-вторых же (и это, похоже, связано с «во-первых»), в державинском вопрошании речь идет о жизни не токмо «правдивой», но и «пышной».

Может быть, поэт обмолвился? Ведь пышность, роскошества, материальное великолепие всегда вполне основательно противопоставляются сосредоточенному и самодостаточному человеческому достоинству, будь то достоинство скромного в величии и твердого в бедствиях героя-стойка (вроде Румянцева) или достоинство гораццианского мудреца, оставившего суетный свет для простой, свободной и радостной сельской жизни. Ведь Державиным же сказано: «Не пышности я песнь пою». В том-то и дело, что Державиным, который на этих словах не остановился, но пророкотал далее: «Не истуканы за кристаллом, / В кивотах блещущи металлом, / Услышат похвалу мою». Похвалу истуканы, конечно, не услышат, но блистают они впечатляюще, хоть и поспешит поэт уточнить — «Се глыба грязи позлащенной», а затем уравнивать «перлы перские» и «бразильски звезды» с бутафорией мароккских орденов, которыми увешал себя полусумасшедший жулик. Все так, а от одного словосочетания «бразильски звезды» (то есть бриллианты) глаза слепит. «Второй Сарданапал», разумеется, сильно грешен, стремя «всех мыслей беги» к играм, праздности и неге, но праведное возмущение поэта едва не переходит в восторг, когда взору его предстают пурпур и злато, дышащие в зеркалах картины, «мусия, мрамор и фарфор». И так не в одной оде «Вельможа». Ни к первому, ни тем более ко второму соседу Державин симпатии не испытывает, но от того «шатры персидски златошвенны» или «кость резная Колмогор» не теряют своей фактурной выразительности и притягательности. В державинском возгласе «О пышность! как ты ослепляешь!» («Павлин») звучит не столько гнев, сколько досада человека обманувшегося, смущенного своей оплошностью и сожалеющего об исчезнувшей иллюзии. Если мы готовы расслышать инвективу в строках «Там славный окорок вестфальской, / Там звенья рыбы астраханской, / Там плов и пироги стоят» («Фелица»), то поневоле придется в том же ключе читать и «Приглашение к обеду», ибо «шекснинска стерлядь золотая» не скромнее своей волжской родственницы, да и весь «русский мой простой обед» отнюдь не похож на трапезу аскета.

Разумеется, разница между «плохими» (чужими) и «хорошими» (своими) пирами для Державина существует. Но и о ее относительности поэт на самом деле знает. Недаром любил Державин второй эпод Горация, где в последней строфе оказывается, что похвалу умеренной (и великолепной в умеренности) сельской жизни произносит ростовщик, лишь собирающийся сменить стезю, но покамест продолжающий обделять свои делишки. Рисуя в оде «На счастье» свое гипотетическое благополучие, поэт шутит:

Жить буду в тереме богатом,
Возвышусь в чин, и знатным браком
Горацию в родню причтусь;
Пером моим славно-школярным
Рассудка выше вознесусь
И, став тебе неблагодарным,
— *Беатус!* Брат мой, на волах
Собою сам поля орющий
Или стада свои пасущий! —
Я буду восклицать в пирах.

Из автокомментариев Державина известно, что сатирическая стрела метила во враждующего с поэтом графа П. В. Завадовского, любившего в застольях повторять зачин второго эпода. Державинский недоброжелатель, конечно, знал, чем Горациево сочинение разрешается, и, надо полагать, произносил латинские стихи с общепонятной самоиронией. Державин подхватил незамысловатую шутку Завадовского и произнес ее от первого лица не одной только маскировки ради. Как Завадовский не уравнивал себя с малосимпатичным персонажем Горация, так и Державин ни в коей мере не желал уподобиться своему политическому противнику, но некое сходство они оба примечают и с улыбкой на него соглашаются. Уподобляющая игра задана самим текстом Горация, и Державин, позднее с ощутимым удовольствием переложивший второй эпод в «Похвале сельской жизни», эту игру принял вполне. Естественна тяга к простому и достойному бытию вдали от суеты

города или двора — естественна и трудность пути к взыскуемой внесуетной добродетели. Державин — политик, администратор, идеолог, законник был суров, непреклонен, а подчас и попросту сварлив; Державин-поэт и в самих обличениях был мудр и снисходителен к человеческим слабостям. «Таков, Фелица, я развратен! / Но на меня весь свет похож. / Кто сколько мудростью не знатен, / Но всякий человек есть ложь». Вторая в последнем стихе псалмопевцу, Державин сопрягает строгую укоризну с словно бы вынужденным, но искренним прощением. В «Фелице» выводу предшествует торжественно-шутливый парад человеческих дурачеств — грешки, причуды и страсти узнаваемых важных вельмож Державин сделал собственным достоянием: да, в химерах кружится Потемкин, кулачными бойцами тешится Орлов, в дураки и жмурки с женой играет Вяземский, но все это и занятия некоего стихотворствующего мурзы. Равно как и пированья, охоты, любострастные утехи, не прикрепленные к конкретным персоналиям. Да и как прикрепишь, если весь свет таков, а «пашей всех роскошь угнетает»? Когда, исчисляя добродетели Фелицы, Державин не преминул заметить «Едина ты лишь не обидишь, / Не оскорбляешь никого. / Дурачества сквозь пальцы видишь, / Лишь зла не терпишь одного», тут слышалась и своего рода автохарактеристика, подразумевавшая идеальное взаимопонимание между богоподобной царевной и восхищенным стихотворцем. Так, кстати, поняла оду императрица, с удовольствием (и не без основания) опознавшая себя в героине и решившая (опять-таки не без основания), что столь тонко угадавший ее натуру автор должен руководствоваться в жизни ее правилами — правилами Фелицы.

В общем государыня была права: вопрос заключался в том, где проходит граница между «дурачествами» и «злом». Многолетние и многообразные отношения Екатерины и Державина, в сущности, сводятся к постоянному спору об этой самой меже. «Пышность» и «правдивость» никак не хотели сочлениваться. Близко узнав государыню и посвятив немалое время размышлениям о ее натуре, стареющий Державин сказал о Екатерине: «Была она большая комедиянка». В сло-

вах этих есть правда, но даже для умудренного, пережившего императрицу, повидавшего «в деле» двух следующих государей и удалившегося на покой Державина эта правда не была полной. Он знал, что в давно ушедшую золотую пору не только обманывался, но и искренне подыгрывал Екатерине.

«Фелица» была репликой на царственную сказку. Державин смело (внешне до безрассудности) вмешался в домашнюю мифологию Екатерины. Выпады против сильных вельмож не только сошли с рук, но и понравились, хотя в принципе императрица была убежденной противницей «сатиры на лица» — за нее она в 1769 году пеняла издателю «Трутня» Н. И. Новикову. Понравились и потому, что подхватывали собственные остроты императрицы, и потому, что были изложены «забавным русским слогом», тем же, что и прямые похвалы мудрой владычице. Это были, по державинскому же определению, «росказни и растабары», не категорическое требование немедленного построения Утопии, но здоровое и усмешливое рассуждение об извинительных человеческих слабостях. Мир «Фелицы» уютен, особенно на гротескном фоне воспоминаний о недавнем прошлом. Характерно, что, оспаривая в «Видении мурзы» разноречивые нападки на прославившую его оду, Державин не столько гневается, сколько смеется. Обвинения, с которыми к нему приступают, прежде всего, нелепы, а стало быть, и серьезного разговора не стоят: «Иной отнес себе к бесчеству, / Что не дерут его усов; / Иному показалось больно, / Что он насадкой не сидит; / Иному — очень своевольно / С тобой мурза твой говорит <...> И словом: тот хотел арбуза, / А тот соленых огурцов».

В таком контексте укоризны менее обидны, а хвалы лишены привкуса лести. Сказочный антураж, сочетание торжественности с домашней шутивостью, самоирония страхуют поэта. Игра в царевну и мурзу переходит из текста в жизнь, ведется «по секрету», но так, чтобы секрет этот был всем явен и ясен (знаменитая табакерка с червонцами нашла Державина в доме его начальника, генерал-прокурора Вяземского), а затем вспыхивает в новых сочинениях. Не беда, если реальность недотягивает до сказки (адресат оды — до

своего блистательного портрета): «Но, Муза! вижу, ты лукава: / Ты хочешь быть пред светом права, / Ты Решемысловым лицом / Вельможей должность представляешь. — / Конечно, ты своим пером / Хвалить достоинства лишь знаешь». Муза лукава, но правдива, изображение идеализированно и наставительно («вельможей должность»), но справедливо, ибо при всем необходимом поэтическом лукавстве Муза хвалит лишь истинные достоинства. Разберись тут, льстил Державин Потемкину или дерзил? Конечно, в оде «Решемыслу» есть и то и другое: лесть (точнее, сознательное преувеличение заслуг) и дерзость для Державина возможны лишь в том случае, когда он всерьез почитает своего героя, когда добродетели того не мнимость. Только тогда жизнь может оформляться как сказка, при том, что игровая (бытовая, поразительно внеэтикетная) интонация не дает забыть об условности всего происходящего.

Державин знает о том, что должное не равно сущему, но удивительным образом умеет видеть (и открывать нам) в сущем — должное, в земной суеде — прекрасное и величественное. Правдоискательская горячность, доставившая Державину столько неприятностей, растет из того же корня, что и его восторг перед действительностью, в которой иной писатель нашел бы материал лишь для памфлета. Инвективы Державина непременно сопровождаются его свидетельствами о мудрости, мужестве и величии человека, перед которыми бессильно зло. Так, оду «На коварство...» замыкает апология Пожарского, а в финале «Вельможи» звучит хвала Румянцеву. Порок может завладеть сердцами государей и подчинить себе целые государства, но его торжество («Злодейства землю потрясают, / Неправда зыблет небеса») всегда мнимо и временно.

Почему? На этот вопрос у Державина можно найти три ответа. Взаимопротиворечащих, но и взаимообусловленных, конфликтных и без волевого усилия не до конца согласуемых.

В мире земном царит неразбериха; здесь правит «Сын время, случая, судьбины / Или неведомой причины, / Бог сильный, резвый, добрый, злой» — то «Счастье», к которому обратил Державин одну из лучших своих од. Своенрав-

ный волшебник не знает морали и правил, мирволит кому хочет и словно потешается над обезумевшим, опьяневшим, разгульным и жалким светом. Мировая политика уравнена с бешеной картежной игрой, всякий блеск и царственность мишурны, ибо зависят от прихотей Счастья. «Ум, совесть и закон святой, / И логика пиры пируют» — сегодняшние со смаком и гордостью описанные российские политические успехи завтра могут обернуться ничем. Даже с противопоставленной общему шутовскому сумбуру «мудростью», в которой легко распознается императрица, дело обстоит не так просто — она не только антагонист «Счастья», но и его двойник. Державин и его сметливые читатели прекрасно знали, что felix — это «счастливый»; из игры слов возникало приблизительное тождество: Счастье — Фелица — государыня — мудрость. Державин шутивно закликает — «Слети ко мне, мое дорогое, / Серебряное, золотое / Сокровище и божество», но судьба его (в ту пору оклеветанного и полуопального) зависит от мудрости государыни. Именно она расточает благодеяния Гудовичу и Безбородко, неприятелям поэта, — в оде такой оборот дела приписан игре Счастья («От божеской твоей десницы / Гудок гудит на тон скрипицы / И вьется локоном хохол»). Получается, что и мудрость, и сам сочинитель оды, как и в «Фелице», запечатлевший собственную приверженность непрочным благам мира, вовлечены в общий шутовской масленичный хоровод, а следственно, не застрахованы от каких-либо случайностей. Возможно, завтра Счастье выкинет новый фортель и злодей окажется поверженным.

Даже наверняка окажется. Как, впрочем, и праведник. «Без жалости все смерть разит: / И звезды ею сокрушатся, / И солнцы ею потушатся, / И всем мирам она грозит». Неизбежная гибель — итог земного бытия. Игры Счастья венчает смерть, одинаково похищающая доброго державинского приятеля князя Мещерского («сына роскоши, прохлад и нег») и «великолепного князя Тавриды». Именно о смерти хочет напомнить Державин всем неправедным сынам земли, слишком прикипевшим к ее временным радостям. Но в напоминании этом скрыт парадокс: перед лицом ждущего

всех небытия особенно ощутимым, зримым, живым, соблазнительным, прекрасным являет себя здешний мир. Обреченность земного великолепия рождает к нему сострадание и любовь. Потемкин «Водопада» величественнее, человечней и живее, чем Потемкин оды «Решемыслу». В «Развалинах» явлена истинная любовь поэта к ушедшей в небытие государыне и ее (то есть — его, Державина) эпохе.

«Развалины» — одно из самых интимных и трагических стихотворений Державина. Царское Село описано с документальной точностью, но так, будто его уже нет. Державин смотрит на знакомые и дорогие места словно бы из будущего, когда прошлым стало не только самое великопепное царствование, но и время его запустения. Меж тем архитектурно-парковый ансамбль Царского Села в 1797 году никаким разрушениям еще не подвергался. Но природно-вещный мир умирает вместе с одушевленным его человеком, умирает метафизически, что пророчит его неминуемую (формально — сколь угодно отдаленную) гибель. Со смертью Екатерины ее эпоха (запечатленная в ее пространстве) становится мифом — таким же, как античные. Потому Державин и выбирает «греческий» код, потому превращает узнаваемое Царское Село в остров Киприды. Вещи тленны, люди смертны, но они, и исчезнув, не перестают быть прекрасными. За подробным описанием бывшего великолепия, где выразительная предметная осязаемость имен существительных напряженно борется с энтропией, выраженной длинной вереницей глаголов прошедшего времени, следует лаконичный и мрачный, «пустой» ландшафт:

Но здесь ее уж ныне нет,
Померк красот волшебных свет,
Все тьмой покрылось, запустело;
Все в прах упало, помертвело;
От ужаса вся стынет кровь, —
Лишь плачет сирая любовь.

Отделенное от предшествующего живописного и живописующего текста (121 строка) пробелом, шестистишие

это призвано на роль антитезиса: огромная, многоцветная, переливающаяся оттенками (от героики до интима) жизнь проглатывается чернотой, не требующей описаний и не знающей различий. Парные рифмы финального фрагмента задают инерцию симметрии: вторая строка раскрывает содержание первой, указывает на тождество Киприды и Кипридино мира; четвертая, почти точно воспроизводя синтаксис третьей, дублирует ее семантику, но на стыке пятой и шестой картина резко меняется. Поэт XX века, вероятно, ввел бы здесь еще один пробел — Державин обошелся сильным знаком (тире). «От ужаса вся стынет кровь» — это из прежнего ряда (что поддержано повтором местоимения), запустению внешнего мира соответствует ужас, овладевший миром внутренним (языковая метафора словно отбрасывает свою метафоричность, возвращается к первичному значению). Любовь, пусть плачущая и сирая, — это нечто иное. Плач любви не сливается с общей тьмой, более того — им рождены те чудесные видения, что были нам явлены.

В «Развалинах» мотив бессмертия звучит приглушенно, а в неизвестных современникам поэта стихах «На смерть Катерины Яковлевны...» вовсе отсутствует:

Все опустело! Как жизнь мне снести?
Зельная меня съела тоска.
Сердца, души половина, прости,
Скрыла тебя гробова доска.

Но как прорывается сквозь стынущую кровь голос любви, так разрешается безысходное отчаяние плача по жене финалом «Ласточки» — стихотворения, продиктованного тем же горем и тесно связанного с «На смерть Катерины Яковлевны...»:

Душа моя! гостя ты мира:
Не ты ли перната сия? —
Воспой же бессмертие, лира!
Восстану, восстану и я, —

Восстану, — и в бездне эфира
Увижу ль тебя я, Пленира?

Бессмертие у Державина — следствие любви. Бессмертен любимый и бессмертен любящий. Потому бессмертно то, что Державин любил, и бессмертен сам он, своей любви верный. И здесь уравниваются чувства, обращенные к жене, государыне, великим праведникам и ко всему блистательному и тленному природно-вещному миру. Залогом бессмертия становится самая способность восхищаться величием и/или красотой.

Но если дел и не имею,
За что б кумир мне посвятить,
В достоинство вменить я смею,
Что знал достоинства я чтить;
Что мог изобразить Фелицу,
Небесну благость во плоти...

Эти строки «Моего истукана», как и концовка «Видения мурзы», для Державина принципиальны. Бессмертен тот, кто открывает чужое бессмертие, кто, к примеру, прозревает в Екатерине «ангела во плоти», а в юдоли обреченного земного бытия — творение Бога.

Все суета сует! я, воздыхая, мню,
Но, бросив взор на блеск светила полудневна,
О, коль прекрасен мир! Что ж дух мой бремению?
Творцем содержится вселенна.

Потому-то и должно соединить «правдивость» с «пышностью». Если «пышность» лишь кажимость и заблуждение, то нет и никакой «правдивости». Если конечный итог — небытие, то нет и творящего начала. Если человек — «ничто», то... Но с этим-то Державин никак не мог примириться. И тут, взятые как целое, его страстная, горячая жизнь и его телесная, живописующая, сверкающая всеми цветами раду- ги поэзия не менее важны, чем прямые высказывания:

Ничто! — Но Ты во мне сияешь
Величием Твоих доброт;
Во мне Себя изображаешь,
Как солнце в малой капле вод.
Ничто! — Но жизнь я ощущаю,
Несытым неким летаю
Всегда пареньем в высоты;
Тебя душа моя быть чает,
Вникает, мыслит, рассуждает:
Я есмь — конечно, есть и Ты!

Душа рвется ввысь именно потому, что восхищена светом Божьего величия в мире дольном. Хотя в земной обители поэзия может казаться (а в какой-то мере и быть) рифмотворством и сумасбродством, всякая истинная песнь, подобно трелям соловья, есть песнь Богу. Отсюда связь поэзии и бессмертия, отсюда катастрофически резкие переходы от земных сует к парению в вечности:

Меня ж ничто вредить не может,
Я злобу твердостью сотру;
Врагов моих червь кости сглохнет,
А я пиит — и не умру.

Пиит, то есть открывающий «правду» в «пышности», гармонию в хаосе, свидетельствующий о высшем порядке, который устанавливает Творец в мире, а верные Творцу — в жизни исторической, пиит, то есть утверждающий бессмертие, — и поэтому не умру. Так в стихах «На смерть графини Румянцевой», где концовка кажется едва ли не случайностью; так в полностью посвященном бессмертию поэта «Лебеде». Мы не знаем и никогда не узнаем, что намеревался написать Державин в оде «На тленность», начальная строфа которой стала его последними стихами. Соблазнительно увидеть в них категорический отказ от всех прежних «иллюзий», в том числе и от иллюзии поэтического бессмертия. «А если что и остается / Чрез звуки лиры и трубы, / То вечности жерлом пожрется /

И общей не уйдет судьбы». Соблазнительно — и, скорее всего, неверно. Резонно предположить, что за мощным отрицанием должна была последовать противительная конструкция, что-то вроде: не уйдет, но... (Такого рода примеры у Державина многочисленны.) Проблема в другом: никакое сверхмощное утверждение не может просто аннигилировать ужас смерти, сполна выраженный Державиным задолго до его прощальных строк. Неотделимая от творчества любовь к земной жизни, доверенность Творцу (думается, поэтическая формула Жуковского тут уместна) у Державина носит отчетливо чувственный характер (сколько бы он ни пытался отрешиться от «плотскости»), а потому подразумевает чувственно-напряженное переживание грядущей смерти. В «Лебеде» явлен взгляд с небес; в последних стихах, как и в реквиемах Мещерскому или Катерине Яковлевне, — с земли. Если в «Лебеде» поэт закликает: «Супруга! облекись терпением! / Над мнимым мертвецом не вой», то это происходит не потому, что он забыл, а потому, что хорошо помнит о собственном «вое» по кончине первой жены. Это столкновение полярных смыслов не разрешается рационально, самое же его напряжение, самая сила осязаемого контраста жизни и смерти парадоксальным образом утверждает конечное торжество бессмертия. Это вывод не логический, но поэтический, что и понятно, если помнить о нераздельности (а пожалуй что и тождественности) для Державина религиозного и поэтического чувств. Он может творить потому, что подобен Творцу — «Твое создание я, Создатель».

В одной из последних пушкинских заметок бегло, но удивительно точно сказано о глубинном несходстве Державина и Карамзина. Речь идет о подлинности «Слова о полку Игореве», точнее, о невозможности создания такой подделки на рубеже XVIII—XIX веков: «Карамзин? но Карамзин не поэт. Державин? но Державин не знал и русского языка, не только языка “Песни о полку Игореве”». Пушкин здесь сосредоточен вовсе не на

Державине и Карамзине, заметка носит отчетливо «рабочий» характер — это запись для себя, а не для публики, перед лицом которой Пушкин высказывался гораздо аккуратнее. Суждение ценно своей внеэтикетностью, отсутствием необходимой (о чем сам Пушкин прекрасно знал) оглядки на другие значимые черты в облике и творчестве почитаемых сочинителей. В «безграмотном» Державине (близкие суждения есть в эпистолярной Пушкина) усматривается бесспорный поэт; Карамзину в поэтическом даровании решительно отказано.

Заметим, что в середине 1830-х годов Пушкин не только исполнен искреннего почтения к памяти Карамзина, но и постоянно напряженно размышляет о его жизни и деле (как раз об эту пору он стремится опубликовать «Записку о древней и новой России...»). Пушкин превосходно знал поэтическое наследие Карамзина и по-своему его ценил — даже ставил карамзинские опыты выше стихотворений И. И. Дмитриева (в сложившейся к 1810-м годам номенклатуре Карамзин и Дмитриев составляют нерасторжимую пару, где каждому отведена своя первенствующая роль). Он наверняка помнил о значении карамзинских версификационных экспериментов, отчетливо новаторских, оказавших существенное воздействие на дальнейший ход русской поэзии и, как представляется, привлекательных для самого позднего Пушкина (установка на ясность и точность выражения, отказ от метафоризма, поиски в области строфики и метрики, внимание к белому стиху). Разумеется, он не хуже нашего понимал, что проза Карамзина строится с явной ориентацией на поэтическую традицию (ощутимая музыкальность, перифрастичность, жесткие ограничения в лексическом плане, эмоциональный синтаксис), тем более что проза самого Пушкина подчинялась иным законам. Наконец, контекст рассуждения («Слово о полку Игореве») противится самому противопоставлению «стих/проза», следственно, не в наличии стихотворческих навыков отказывает Пушкин Карамзину. И все-таки — «Карамзин не поэт».

Карамзин действительно не был поэтом. И дело здесь не только в том, что стихи никогда не мыслились им как главное дело и что, оценивая поэтическое сочинение, он, по сло-

ву Вяземского, «требовал, чтобы все сказано было в обрез и с буквальной точностью». Это следствия глубинного недоверия к поэзии, к воспаряющему и обольщающему слову, что неизбежно оказывается в конфликте с безжалостной действительностью. Именно неизбежно, ибо жизнь развивается не по законам поэзии, фантазии, мечты, утопии, героического энтузиазма. Что ждет человека, стремящегося подчинить поэзии действительность, дающего волю своей утонченной чувствительности? Преступление, отчаянье, поражение.

Герой повести «Бедная Лиза» вовсе не холодный и расчетливый соблазнитель. Эраст обладал «изрядным разумом и добрым сердцем». Его увлечение крестьянской девушкой вполне искренно, хотя вырастает оно из «книжных» впечатлений. «Живое воображение» Эраста воспитано «стихотворцами», создавшими миф о золотом веке. Заметим, что, говоря о рождении чувства, Карамзин намекает на самообман героя: «...ему казалось, что он нашел в Лизе то, чего сердце его давно искало». Плохо не то, что Эраст пленился крестьянкой, а то, что он не может и не хочет понять опасность своего увлечения. Для него словно бы отдельно существуют «Лизина идиллия» и обыденная реальность, хотя обретаются в этих мирах одни и те же люди. Эраст именно пытается развести два мира, а не забывает о реальности вовсе: когда Лиза говорит ему о сословном неравенстве, препятствующем их браку, Эраст с обидой восклицает: «Для твоего друга важнее всего душа, чувствительная невинная душа!», но прежде того он просит Лизу не рассказывать матери о связавшем их чувстве.

Идиллия с Лизой первоначально в сознании Эраста противопоставлена его «обыденному» существованию. (Карамзин не забывает сообщить, что герой «вел рассеянную жизнь, думал только о своем удовольствии, искал его в светских забавах».) Но игра не может продолжаться вечно — отодвинутая в сторону реальность предъявляет свои права и заставляет героев нарушить поэтические законы. Грехопадение Лизы происходит сразу после того, как она рассказывает о сватовстве к ней сына богатого крестьянина: ревность (идиллией не запрограммированная) подводит к чувственности, чув-

ственность, и прежде Эрасту знакомая, присущая его вне-поэтическому миру, — к охлаждению. Далее обстоятельства делают свое дело — Лиза обречена.

Слабость Эраста неотделима от его поэтической чувствительности. Покинув «пространство идиллии», он подчиняется нормам обыденного мира (проигрыш имения, женитьба на богатой вдове — ср. перспективы Лизиного брака). Эраст «забывает» Лизу и все, с ней связанное, так же, как прежде, «забывал» он о своей принадлежности конкретному социальному кругу. Любовь к Лизе должна перейти в область трогательных (пленительных и печальных) воспоминаний. «Сто рублей» отступного разграничивают поэтическое прошлое и холодное настоящее.

Путь Лизы — это также путь отказа от законов реальности. Любовь сливается с тревогой: после второй встречи с Эрастом, свидетельствующей о его увлечении крестьянской девушкой, «Лиза спала очень худо»; поутру она грустит о том, что ее милый не крестьянин. Однако чувство берет верх не только над разумными соображениями о силе социальных норм. Если до встречи с Эрастом Лиза пребывает в полной гармонии с миром Божьим, то пробуждение любви (чувствительности) словно бы отнимает у мира «объективные» свойства. Утром, до третьей встречи с Эрастом «общая радость природы чужда» сердцу Лизы — появление милого заставляет Лизу благословить мир. За внутренней репликой героини «Он меня любит» следуют ее восторженные похвалы прекрасному утру. Восторги Лизы лишь внешне подобны тому благословляющему бытие монологу, что произносит ее мать. Лиза говорит о любви, которая преображает мир внешний, мать — о благом строе этого самого мира, который подразумевает не только счастливое чувство, но и горе. (Напомним, что именно в связи с «доброй старушкой», а не ее злосчастной дочерью появляется сентенция, равно прославленная умиленным цитированием и ерническими шутками — «и крестьянки любить умеют».) «...Может быть, мы забыли бы душу свою, если бы из глаз наших никогда слезы не капали». А Лиза думала: «Ах! Я скорее забуду душу свою, нежели милого моего друга!» (Ср.

ниже, при отъезде Эраста на войну: Лиза, «прощаясь с ним, прощалась с душою своею».)

В этом помысле скрыты не только уступка героини плотскому влечению Эраста, но и ее конец. С уходом любви жизнь для Лизы теряет всякий смысл. Вместе с душой своей (по христианским представлениям самоубийство — грех смертный) Лиза забывает весь мир, в том числе — свою любовь к матери и долг перед ней. «Мир обыденный» отодвигается в сторону, Лиза повторяет жест Эраста — откупается от обреченной страданиям матери все той же сторублевкой. Казалось бы, поступки совершенно симметричны — в обоих случаях «я» оказывается неизмеримо значимее всего «внешнего». Однако в симметрии прячется асимметрия: эгоизм Эраста вырастает из норм «реальности», эгоизм Лизы — из норм чувствительности. И тут нас ждет удивительный карамзинский парадокс. Эмоционально-оценочные восклицания рассказчика перебивают повествование несколько раз — в наиболее драматичных его точках: после мечтаний Эраста о «братских» отношениях с Лизой («Безрассудный молодой человек! Знаешь ли ты свое сердце? Всегда ли можешь отвечать за свои движения? Всегда ли рассудок есть царь чувств твоих?» — конструкция предполагает двойную адресацию: рассказчик, знающий итог истории, не только порицает Эраста, но и вопрошает чувствительного читателя); в миг грехопадения («Ах, Лиза, Лиза! Где ангел-хранитель твой? Где — твоя невинность?»); здесь важно, что лaments рассказчика сопряжены с отчетливо субъективным пейзажем, страшной грозой — «казалось, натура сетовала о потерянной Лизиной невинности»; не упустим из виду характерного «казалось»); после сцены в доме Эраста («Сердце мое обливается кровью в сию минуту. Я забываю человека в Эрасте...»). Резонно ожидать чего-то подобного и вслед за сценой самоубийства. Однако здесь ни о каких сетованиях природы не говорится, а эмоциональная реакция рассказчика обходится без осудительных обертонов. «Таким образом скончала жизнь свою прекрасная душою и телом. Когда мы там в новой жизни увидимся, я узнаю тебя, нежная Лиза!»

Рассказчик не только называет душу самоубийцы, то есть душу погибшую, «прекрасной», но и убежденно настаивает на встрече с Лизой в «новой жизни». Чуть ниже этот мотив повторен в связи с Эрастом: «Теперь, может быть, они уже примирились!» — это последние, стало быть особо значимые, слова повести. Карамзин неявно, но твердо вступает в полемику с незыблемыми религиозными представлениями: самоубийство оказывается прощенным. Прощается и Эраст: его душевная нестойкость, податливость, впечатлительность — изнанка истинной чувствительности, приводящей героя к раскаянию. «Эраст был до конца жизни несчастлив. Узнав о судьбе Лизинной, он не мог утешиться и почитал себя убийцею». Заметим, что о материальной стороне Эрастовой жизни ничего не говорится. Строго говоря, мы не знаем, женился ли он все-таки на богатой вдове; наша уверенность в обратном основана на том же прихотливом и своевольном смещении «мечты» и «обыденности», что погубило бедную Лизу.

Карамзин знал, что не он один любит «те предметы, которые трогают <...> сердце и заставляют <...> проливать слезы нежной скорби». Поэтому он не мог и не хотел быть строгим последовательным моралистом. Самый сложный и важный персонаж повести — рассказчик. Он пленяется Лизой и привлекает к ней читателей, но одновременно остерегает их от опрометчивых поступков. История Лизы растворена в общем потоке утонченных переживаний — панорама Москвы, «готические башни» монастыря, предания древних лет, переменчивый пейзаж (весенние и осенние, разумеется, по-разному эмоционально окрашенные паломничества рассказчика к стенам Си...нова монастыря) не менее «трогательны», чем сюжет о прекрасной поселянке. Все это поводы для сладкой скорби и печальной отрады, для воспитания чувствительной души. «Реальность» эстетизируется, замыкается в твердую повествовательную раму. Настаивая на «действительности» случившегося («Ах! Для чего я пишу не роман, а печальную бль!»), рассказчик разом решает две задачи: обнаруживает в обыденной жизни возможность высокой поэзии и предупреждает об объективной опасности «поэтизации» бытового

поведения. Позднее Карамзин называл «Бедную Лизу» «сказкой», то есть акцентировал в повести момент вымысла. Вдумчивый читатель должен был ощутить его и в самом тексте (ср., например, «печальные картины», что воображаются рассказчику в заброшенных монастырских кельях). «Сказка» должна уводить от реальности, служить ее культурным заменителем — сострадание к бедной Лизе научает чувствительности и страхует от повторения сходных сюжетов здесь и сейчас.

«Бедная Лиза» с ее выверенной композицией, скрытой за имитацией лирической спонтанности сложной повествовательной системой (чувствительный рассказчик делится историей, которую ему поведал Эраст, но Эраст не был свидетелем некоторых событий, в частности подробно описанного самоубийства; грань между «свидетельскими показаниями» и домысливающей игрой воображения нарочито неясна), изысканно «простым» слогом и постоянными «потаянными» противоречиями в характерах основных персонажей — сочинение подчеркнуто литературное. Это, как сказали бы в нашем веке, «хорошо сделанная вещь». Но именно «хорошо сделанные вещи» имеют тенденцию к упрощению в читательском сознании. Напряженного скепсиса не слышали ни ретивые эпигоны, ни многочисленные паломники к месту предполагаемого захоронения бедной Лизы, ни острые эпиграмматисты, предлагавшие девушкам топить в пруду, где «довольно места». Точно так же, как в «Наталье, боярской дочери» не была расслышана внешне добродушная (а по сути язвительная) ирония. Карамзин и в 1792 году совсем неплохо представлял себе нравы допетровской Руси: только забавляясь, воспроизводя болтовню призрачной старушки-сказочницы, мог он поведать историю самовольного брака — с похищением, тайным венчанием, жизнью в лесу (ср. означенный, но «снятый» намек на «разбойничество» Алексея) и благополучным концом. Так не было и не могло быть, но потому-то и должно так рассказывать. Искусство облагораживает натуру, но помнит о своей, так сказать, рукотворности, условности. Золотой век или Платонова республика мудрецов прекрасны в книгах: они задают идеал,

воспитывают чувство, утешают в минуту скорби. Надо лишь помнить о том, что мир земной строится не по законам мечты, всегда своевольной, а в житейской перспективе — эгоистичной и приводящей к неведомо каким последствиям. Слишком уж не похожа повседневность на мир, в котором обретаются добрый боярин Матвей Андреев, его прекрасная дочь и доблестный Алексей Любославский.

«Бедная Лиза» и «Натаалья, боярская дочь» написаны весьма опытным литератором, но молодым и в целом оптимистично настроенным человеком. Чувствительность опасна, но и целительна, если она подобающим образом оформлена, согласована с рассудком, окультурена. А добиться этого вполне можно. Просветительская стратегия «Писем русского путешественника» — главной книги молодого Карамзина, фрагменты которой появляются в том же «Московском журнале», что и трогательные повести, — не сводится к демонстрации достижений разноликой европейской культуры. Не менее (скорее даже, более) важен образ путешественника, способного прочувствовать патриархальную простоту Швейцарии и цивилизационную мощь Англии, быть внимательным, почтительным, но свободным в суждениях собеседником признанных корифеев науки, любомудрия и словесности, наслаждаться ландшафтами и народными нравами, поверяя натурой прежние книжные впечатления, чувствовать гул истории в революционном Париже и с мягким человеколюбием взирать на противоборствующие политические лагеря, со зримой легкостью совмещать чувствительность и рассудительность, быть достойным учеником сейчас и тактичным учителем по возвращении в любезное отечество. Карамзину было важно, чтобы подписчики «Московского журнала» отождествляли его издателя и главного автора с вернувшимся домой путешественником. Функцию наставника брал на себя человек, показавший, сколь приятно и полезно учиться, образовывать сердце и разум. Занимательность и трогательность шли рука об руку. Всякая чрезмерность контролировалась общим контекстом и выверенной, усмешливо доброжелательной, по-педагогически двуплановой интонацией.

В 1793—1794 годах карамзинский оптимизм подвергся сильным испытаниям, а его до поры скрытый скепсис получил не менее мощную поддержку. Ход французской революции, закономерной (и неожиданно для современников) переросшей в жестокий и бессмысленный террор, плохо соответствовал надеждам на близкое установление царства разума, надеждам, которым, наряду с большей частью молодых европейских интеллектуалов, отдал дань автор «Писем русского путешественника». Атмосфера последних екатерининских лет (особенно в Москве после разгрома новиковского кружка) тоже бодрости не вселяла. Именно Карамзин с предельной (и почти невероятной для человека его склада) откровенностью выразил то чувство отчаянья, что не могло не посетить мыслящего человека в середине 1790-х годов. «Осьмойнадесятый век кончается, и несчастный филантроп меряет двумя шагами могилу свою, чтобы лечь в нее с обманутым, растерзанным сердцем своим и закрыть глаза навеки!» Если когда-нибудь Карамзин был поэтом, то конечно же в этих и последующих раскаленных и не требующих доказательств строках. Но он и отдал свое отчаянье, свой гнев обманувшегося, свою боль и страсть поэту — Мелодору, обреченному в кровавых конвульсиях конца века угадать роковой закон общеисторической бессмыслицы. Однако Карамзин не был бы Карамзиным, если б остановился на поэтических проклятьях. «Вечное движение в одном кругу, вечное повторение, вечная смена дня с ночью и ночи с днем, вечное смешение истин с заблуждениями и добродетелей с пороками, капля радостных и море горьких слез...» Строго опровергнуть эти сетования нельзя. Оппонирующий Мелодору Филалет тщательно подбирает аргументы (все они в той или иной мере будут позднее использоваться Карамзиным) — говорит о прогрессе, об «особливом нравственном характере» всякого века (что, конечно, с идеей прогресса согласуется не слишком удачно), о красоте и доброте природы (как будто не писал Карамзин «Бедной Лизы», пейзажи которой варьируются в зависимости от эмоционального настроения героини и рассказчика), в сущности же, все его тезисы должны иллюстрировать единственно важный — Бог есть.

Точнее, необходим. Как необходим порядок в душе, на отсутствие которого жалуется Мелодор. Эта психологическая мотивировка принципиальна. Поэт вопрошает и каждым своим вопросом множит хаос и неотрывное от него разочарование. Мудрец верит, что «рано или поздно настанет благотворительная весна». Скорее всего, поздно. Но это дела не меняет. Верить должно, а способствовать тому может обузданная мечта. «Кто не проливает слез умиления, внимая повествованию о делах великодушия и геройства? Кто не любит воображать себя добрым, благотворительным существом?» Филалет словно забыл, что именно на таких основаниях строилась прежняя «утешительная система» его друга.

Карамзину важно дистанцироваться от Мелодора, ибо последовательно выдержанная «поэтическая» мелодия не оставляет земному бытию никаких перспектив. В эlegantных и шуточных по тону стихотворных посланиях Дмитриеву и Плещееву Карамзин вырабатывает поведенческую стратегию: признавать основательность Мелодоровых сетований («Ах! зло под солнцем бесконечно, / И люди будут — люди вечно»), но жить так, словно зла не существует («Любовь и дружба — вот чем можно / Себя под солнцем утешать»), пестовать (и приструнивать) собственную душу и по мере сил, без особых надежд, облагораживать окружающий мир (если в послании Дмитриеву намечен мотив бегства от культуры, то в послании Плещееву он жестко опровергнут: анахорет обречен безумию и тоске, а «мы для света рождены»).

Страсти, о которых говорится в повестях «Остров Борнгольм» и «Сиерра-Морена», куда грандиознее тех, что были ведомы Лизе с Эрастом. Их гипертрофия (неназванное, но угаданное кровосмешение в первой повести; мнимая смерть, самоубийство, добровольное монастырское заточение во второй) итогом своим подразумевает отчаяние в духе Мелодора. Правда, героини двух повестей выбирают раскаяние (женщина у Карамзина всегда лучше, светлее, духовно выше мужчины), но удел одержимого преступной любовью «гревзэндского незнакомца» — безумие, а герой-повествователь «Сиерры-Морены» находит подобие утешения, созерцая

развалины древнего города и размышляя о том, как «улыбка счастья и слезы бедствия покроются единой горсткою черной земли». «Гревзэндский незнакомец» и его заключенная в подземную темницу возлюбленная убиты Роком. В «Сиерре-Морене» загадочная и зловещая игра судьбы организует трагический сюжет. Если героев «датской» повести можно обвинить в сердечном заблуждении (хотя рассказчик этого не делает — сравним моралистические всплески повествователя «Бедной Лизы»), то герои повести «андалузской» просто ни в чем не виноваты, но страдают не меньше. В финале «Сиерры-Морены» возникает впечатляющий (и, кажется, глубоко прочувствованный Карамзиным) образ «эфемерного бытия»; жизнь со всеми ее трагедиями, тайнами, соблазнами оборачивается кошмарным сном, а предстоящая смерть — желанным пробуждением. Это заставляет вспомнить о Филалетовых возражениях Мелодору, где развит мотив мнимого пробуждения, мотив «сна во сне», прекращающегося лишь «там, там, за синим океаном». Сопоставляя «экзотические» повести о могуществе страстей, иронично-наставительные послания и философский диалог, мы ощущаем не только противоположность, но и взаимозависимость Мелодора и Филалета.

В конце концов зовущий к миру с бытием Филалет смотрит на него даже мрачнее, чем Мелодор. Эта позиция плохо согласуется с религиозным одушевлением, предполагающим не иронично великодушное снисхождение, но доверие и любовь к земной жизни. В «страстных» повестях примиряющий (при всех необходимых оговорках!) аккорд «Бедной Лизы» отсутствует. Впечатляющая экзотика антуража сигнализирует об универсальности страстей человеческих (Карамзин, видимо, не случайно выбирает северную и южную окраину Европы), но она же отделяет героев от читателей. Статус «литературности» здесь еще выше, чем в «Бедной Лизе». Да и как иначе, если все, что ни происходит в мире, лишь дразнящий и соблазнительный, завораживающий и пугающий сон?

В том же втором выпуске альманаха «Аглая», где помещена «Сиерра-Морена», Карамзин напечатал неокончен-

ную «богатырскую сказку» об Илье Муромце, нимало не похожем на своего былинного тезку. «Древность» здесь — то же средство дистанцирования, что условный и достоверный разом «местный колорит» в «скандинавской» и «гишпанской» повестях, но роковые страсти заменены легкой игровой эротикой. Существенно, что литературность «Ильи Муромца» заявлена как авторское кредо: «Ах! не все нам горькой истиной / мучить томные сердца свои! / ах! не все нам реки слезные / лить о бедствиях существенных! / На минуту позабудемся / в чародействе красных вымыслов!» И далее: «о богиня света белого — / *Ложь, Неправда*, призрак истины! / будь теперь моей богинею». Ложь правит всем миром — объявляет «с газетирями / сокровенности политики» и сочиняет «с стихотворцами / знатным похвалы прекрасные», следовательно, ложны и те бедствия, что мы почитаем существенными, а единственная правда — «чародейство красных вымыслов», ибо она утешает, развлекает и дарует душевный покой, неотделимый от улыбчивого приятия иллюзорного мира.

Карамзин шутит, но не только шутит. Двумя годами позднее в послании «К бедному поэту» он восславит стихотворство, освобождающее условного адресата (а также автора и читателей) от мирских скорбей: «Мой друг, существенность бедна: / Играй в душе своей мечтами, / Иначе будет жизнь скучна». Эта игровая мечтательность принципиально лишена того священного начала, без которого не мыслили поэзии Державин и Жуковский. Не случайно Карамзин, твердо заявивший в послании к Дмитриеву «с Платоном республик нам не учредить», позволяет и даже рекомендует «бедному поэту»: «...Платонов воскрешая / И с ними ум свой изошряя, / Закон республикам давай / И землю в небо превращай». Насколько перспективно это дело, ясно уже из того, что прежде «платоновского» проекта выдвигался проект «дон-кишотовский». Искусная ложь стихотворческого искусства, если она не скрывает своей природы (сравни выше о подчеркнутой литературности карамзинской прозы), заслуживает доброжелательно-ироничной похвалы, ибо:

Мудрец, который знал людей,
Сказал, что мир стоит обманом;
Мы все, мой друг, лжецы:
Простые люди, мудрецы;
Непроницаемым туманом
Покрыта истина для нас.
Кто может вымышлять приятно,
Стихами, прозой, — в добрый час!
Лишь только б было вероятно.
Что есть поэт? искусный лжец:
Ему и слава и венец!

Конечно, у Карамзина во второй половине 1790-х годов можно отыскать и менее двусмысленные похвалы поэзии, например: «Ламберта, Томсона читая, / С рисунком подлинник сличая, / Я мир сей лучшим нахожу» («Дарования», стихотворение, вне контекста кажущееся прямой апологией творчества) или: «Поэзия — *цветник чувствительных сердец*» («Протей, или Несогласия стихотворца»). Но, вчитавшись, мы распознаем вариации все той же не слишком радостной темы. Часто переменяющий «свои мысли о вещах» Протей-стихотворец, обладатель «чувствительной души», что «мягка как воск, как зеркало ясна», с равной силой поет сельскую идиллию и успехи просвещения, победившего страсти мудреца-стойка и находящего счастье в страдании чувствительного меланхолика, вечно незыблемую славу и превратности людских суждений («Несчастный! что тебе до мнения потомков?..»), радость любви и беды, ею рожденные. Все равно убедительно. (Такая позиция напоминает о стратегии «русского путешественника», собственным примером научающего публику разнообразию мыслей и чувств; напоминает она и о смысловой многомерности карамзинской прозы.) Но если противоположности одинаково пленительны, если оговорки отсутствуют, если выбор определен лишь настроением и моментом (здесь, кстати, чувствительность подозрительно схожа с житейской осмотрительностью, с присущим Карамзину умением точно оценивать конкретные исторические обстоятельства), то все столь

убедительно явленные идеалы суть иллюзии, а бытие человеческое лишено всякого смысла. Поэтический энтузиазм (как мы могли убедиться выше) чреват односторонностью и эгоизмом; другой побег древа чувствительности, поэтический артистизм может обернуться цинизмом.

С этой точки зрения особого внимания достойна повесть «Моя исповедь». Ее аморальный герой не только убежденно полагает все сущее игрой китайских теней, неожиданно согласуясь в том с добродетельным Филалетом, но и постоянно демонстрирует незаурядное артистическое дарование. Отсюда его жизнетворчество, претворение реальности в сложно организованное «театральное» представление. Отсюда же его последовательный стоицизм, готовность принять с ироничной улыбкой любую невзгуду и любой укор, включая редкие и быстро одолеваемые укоры собственной совести. «Моя исповедь» наиболее последовательно отразила глубокий скепсис Карамзина. Соприкоснувшись столь близко и столь страшно, «чувствительность» и «холодность» потеряли собственное значение — речь шла не о «качествах», но о самой натуре человека, способной представлять в разных облициях, но порочной в существе своем. Это не значит, что Карамзин стал законченным мизантропом: он вовсе не утверждал, что в мире вообще отсутствуют люди добродетельные; он по-прежнему был готов снисходительно относиться к слабостям и заблуждениям. Короткая повесть сознательно заостряла проблему — проблему человеческой свободы в отсутствии незыблемого нравственного закона.

Странная, внутренне тревожная повесть написана в 1802 году. Позади была екатерининская эпоха, когда Карамзин начал свою методичную борьбу за права приватного человека и образование чувствительных сердец. Позади было «поэтическое» и ужасное царствование Павла. Позади были тяжелые разочарования и сомнения, опыты просвещения публики и ухода в себя. Стояло «дней Александровых прекрасное начало». Чувствительность, уважение к личности, мечты о свободе стали достоянием весомой части образованного российского общества — во многом тщанием Карамзина. Новый государь

вынашивал планы неведомых, но гуманных и либеральных преобразований. Карамзин издавал «Вестник Европы», журнал, в котором политика планомерно теснила поэзию.

«Моя исповедь» появилась здесь не случайно. Если человек слаб, развращен, не способен контролировать должным образом свои чувства, помыслы и поступки, то необходимо наставить его на путь истины, привести к строгому идеалу и избавить от сколь угодно привлекательных химер воображения. Для того должно использовать как холод, так и жар, как здравый смысл, твердость и осмотрительность (сфера практической политики, где Карамзин выступает последовательным сторонником самодержавия и противником либеральных мечтаний), так и чувствительность и артистизм, потребные для облагораживания «внутреннего» человека и формирования общественного идеала. Республика лучше монархии, когда это республика мудрецов, а сделать всех людей мудрецами невозможно. Следовательно, в реальности эта форма правления, с одной стороны, предъявляет человеку непосильные требования, с другой же — споспешествует имущественному расслоению, пестует зависть и взаимную вражду, приучает к лицемерию, политиканству и безответственности, что в итоге ведет к деградации государства. Потому должно быть «республиканцем в душе» и верным подданным русского царя.

Здесь сошлось многое. И традиции просветительской мысли, согласно которым монархическое правление свойственно обширным государствам. (А что больше России?) И внимание к успехам генерала Бонапарта, укротившего революцию, успокоившего Францию, умело сочетающего политический прагматизм с высокой национальной идеей. (Карамзин мог восхищаться первым консулом в пору «Вестника Европы», а позднее со страхом следить за тем, как наполеоновская Франция, подчиняя себе Европу, движется к «последней» войне с Россией, войне крайне опасной. Менялись этические оценки, но сила Наполеона оставалась для Карамзина непреложным фактом. Вплоть до роковых событий 1812 года, когда не только патриотическое одушевление, но и трезвость историко-политического мыслителя подсказали Карамзину, что импера-

тор французов перешел грань возможного, доверился «мечте», как сказали бы сегодня, зарвался, а следовательно — обречен.) И прозорливость в отношении Александра I, легко сочетавшего искренний теоретический либерализм с безоговорочной деспотичностью, увлеченность «новыми формами» государственного устройства с редкостным недоверием к любому человеку, способному на независимость мысли и ответственность поступков. И свойственная зрелому возрасту тяга к стабильности. (Тридцатипятилетний Карамзин твердо решил, что молодость кончилась; женитьба его была событием знаковым и значимым.) Можно назвать еще множество вполне оснований и взаимосвязанных причин, обусловивших жизненную и творческую стратегию Карамзина в XIX столетии, но все же важнейшая уже названа выше: глубокое недоверие к человеку при искреннем, сильном, необоримом желании уберечь этого самого человека, общество, государство от близящихся катастроф. Для того должно было соединить холод политики (но не политиканства; Карамзин хотел быть и в какой-то мере стал государственным идеологом и деятелем, оставаясь частным лицом) и то, что осталось от чувствительности и поэзии, — уважение к личности и благородство форм. Синтезом стала История — одушевляющая высокими образцами и предостерегающая от игры страстей, утешающая миновавшими невзгодами, на смену которым пришло величие, и напоминающая о всегдашней возможности неожиданных бедствий, согласующая фатализм и нравственный императив.

Все это было уже в повести «Марфа-посадница, или Покорение Новгорода» — зерне и прообразе «Истории государства Российского». В героическом свободолюбии Марфы есть своя правота, она одушевлена высокими идеалами, бескорыстна и мужественна. Но, увы, не все новгородцы подобны благородной посаднице и ее близким. Карамзин не форсирует негативные мотивы (опущен известный факт пролитовской ориентации группировки Борецких; о «рабствовании» новгородцев богатым купцам говорит посол великого князя, мнение которого нельзя считать беспристрастным). Он аккуратно вводит тему исторической обреченности рес-

публиканского Новгорода (смутные предчувствия поражения; падение вечового колокола и таинственный голос, проносящий гибель города). Симпатизирует Марфе не только фиктивный повествователь-летописец, в котором явно играет «кровь новгородская», но и сам Карамзин, называющий в предисловии героиню «чудной женщиной» и говорящий о ее «великом уме». Объективность, уважение к потерпевшим историческое поражение, даже любование ими (все, свершающееся в повести, необыкновенно красиво, картинно) не мешают, но помогают тенденциозности. Лишь неуверенный в исторической целесообразности свершившегося будет приукрашивать «положительных» героев и унижать «отрицательных». Карамзину же в «Марфе-посаднице», а потом и в «Истории...» надобно утвердить не «личную точку зрения», но словно бы не зависящую от него истину. Восхищаясь Иоанном, отстаивая необходимость самодержавия (не только в оны годы, но и сейчас), писатель-историк считает должным сопроводить клятву великого князя («польза народная во веки веков будет любезна и священна самодержцам российским») нейтральным по тону, но глубоко значимым примечанием: «Род Иоаннов пресекался, и благословенная фамилия Романовых царствует». В перспективе «Истории...» понятно, что речь идет не только о бессмысленном новгородском погроме Иоанна Грозного, но и обо всем его страшном царствовании, печальным результатом которого стало пресекновение Рюрикова дома и кошмар Смуты. Точно так же в самой «Истории...» оказалась необходимой ошеломившая современников правда о «грозном царе». Карамзин не хотел и не мог закрывать глаза на засвидетельствованные источниками злодеяния монарха именно потому, что был серьезно озабочен судьбой монархии — с его точки зрения, единственно возможной в России формы государственно-го устройства. Он был не столь наивен, чтобы упустить из виду возможность совершенно других (революционных) выводов, однако сознательно пошел на риск: целостная величественная картина российской государственности должна была перевесить страшные, но не утаенные эпизоды.

Многолетняя работа над «Историей...» сама по себе была наглядным и впечатляющим примером для просвещенного российского сословия. Прославленный писатель, кумир чувствительных сердец, законодатель изящных вкусов оставил суетный свет, дабы приняться за учение. Карамзин довольно быстро выработал навыки профессионального историка, которым не переставали удивляться квалифицированные специалисты позднейших поколений. На долгие годы его уделом стали размеренный и непрерывный труд, правильный и строгий образ жизни, отрешенность от мелочной современности. Карамзин не переставал серьезно и заинтересованно следить за политикой и при возможности считал нужным обращаться с наставлениями к государю (от «Записки о древней и новой России...» до откровенных бесед в последние годы царствования Александра), но это были обращения, во-первых, частного человека, во-вторых же, занятого важным трудом историка. «Приватность» и «отрешенность» были по-своему публичны: просвещенная Россия знала, что Карамзин занят «Историей...», а позднее в какой-то мере догадывалась об особом характере его отношений с императором, но содержание труда и тем более разговоров историко-графа с царем оставались тайной за семью печатями.

Триумф первых восьми томов «Истории государства Российского» необычайно поднял престиж уединенного мудреца. Казалось, Карамзин одержал важнейшую победу: если «Истории...» поверили, если отечество наконец-то обретено, если национальное сознание сформировано, то далее власть и общество должны двинуться по предначертанному пути. Но ни Александр I, ни члены тайных обществ не собирались делать из «Истории...» практических выводов — основывать политику на эстетике. Выигрыш художника (восхищавшая современников торжественная гармония карамзинского слога была средством, а не целью) обернулся проигрышем политического мыслителя.

«История...» не уберегла государство Российское от катастрофических событий декабря 1825 года. Восстание декабристов было логичным следствием уходящей эпохи, эпохи Карамзина. В виновниках неудавшегося, к счастью, пролога

протяжении всего своего творческого пути Жуковский не только боготворил Карамзина, но и искренне считал себя исполнителем карамзинских заветов. В 1831 году, обращаясь к ближайшему другу учителя И. И. Дмитриеву, он писал:

Лежит венец на мраморе могилы;
Ей молится России верный сын;
И будит в нем для дел прекрасных силы
Святое имя: *Карамзин*.

Существенно, однако, что «карамзинским» строфам послания предшествуют иные — посвященные собственному духовному становлению, открытию себя и своей дороги:

Я помню дни — магически мечтою
Был для меня тогда разубран свет —
Тогда, являсь, сорвал передо мною
Покров с поэзии поэт.
С задумчивым, безмолвным умилением
Твой голос я подслушивал тогда
И вопрошал судьбу мою с волнением:
«Наступит ли и мне чреда?»

«Твой голос» — голос Дмитриева, голос поэта. В «магической мечте» нет и не может быть двусмысленности, соблазна, обмана, всего того, что непрестанно тревожило Карамзина. Поэзия всегда светла и светоносна — этому «наивному», с карамзинской точки зрения, убеждению Жуковский был неизменно верен. Потому и стал он, того не планируя, долго не замечая, а позднее словно бы смущаясь, великим поэтом. Стал не без отеческой поддержки Карамзина, сумевшего угадать гения в «одном из многих» молодых мечтателей-стихотворцев. Известно, что «Сельское кладбище» было тщательно переработано по карамзинскому совету. Меж тем и первая редакция перевода Греевой элегии явно превышала «средний уровень» поэзии начала XIX века. От Жуковского Карамзин потребовал большего, и это не было редактор-

ской прихотью. Помещая в «Вестнике Европы» (за несколько месяцев до «Сельского кладбища») «Элегию» Андрея Тургенева, он поступил иначе: сопроводил текст сноской, в которой комплименты молодому дарованию были приправлены вежливо-язвительными замечаниями («Со временем любезный сочинитель будет, конечно, оригинальнее в мыслях и оборотах; со временем о самых обыкновенных предметах он найдет способ говорить по-своему», то есть сейчас способ этот еще не найден), и отметил курсивами откровенно небрежные тургеневские рифмы.

Тургенев был старшим другом Жуковского и явным лидером кружка юных энтузиастов, именовавшегося «дружеским литературным обществом». «Элегия» — стихотворение незаурядное, им будут восхищаться поэты следующего, «пушкинского», поколения, причем не только по молодости: Кюхельбекер и в 1832 году находил окончание «Элегии» «бесподобным», а в рано умершем поэте видел «счастливого соперника Жуковского», который, «вероятно, превзошел бы его». Карамзин в 1802 году мыслил иначе: он, разумеется, оценил трагическое одушевление Тургенева и понял, что в «Элегии» опровергается его собственный антипоэтический скептицизм, его «холодность», его надежда на обуздание страстей. Понял и напечатал, отметив не только стереотипность мыслей и чувств, но и недостаток поэтической гармонии. Пылкий, по-юношески остро переживающий несовершенство земного мира и устремленный в запредельность, Тургенев попал в обычную ловушку начинающего стихотворца — «свое» звучит в «Элегии» как «чужое». Жуковский, начиная с «Сельского кладбища», претворял «чужое» в «свое».

Стихотворения выросли на одной духовной почве, вариировали одни и те же мотивы (кладбище, бренность земного, предчувствие смерти), но строились сущностно по-разному. Опираясь на жанровую традицию и, конечно, держа в памяти Грееву элегию, Тургенев стремится создать текст самостоятельный. Жуковский переводит, стараясь далеко не отходить от оригинала. При этом он обращается к стихам, уже имеющим русский эквивалент. У Тургенева осенний клад-

бищенский пейзаж, обращения к чужой возлюбленной, что обречена оплакивать невосполнимую утрату и тем самым свидетельствовать об эфемерности счастья, полемика с «добрым другом людей», мнящим заменить счастье «мирной совестью», словно бы готовят по-настоящему выразительную (в отличие от довольно вялых пейзажно-философских lamentаций) личностную концовку:

Не вечно и тебе, не вечно здесь томиться!
Утешься; и туда да взор твой устремится,
Где твой смущенный дух найдет себе покой
И позабудет все, чем он терзался прежде;
Где вера не нужна, где места нет надежде,
Где царство вечное одной любви святой!

Формально в этих строках можно увидеть еще одно обращение к героине (о которой, впрочем, читатель вполне мог и забыть) — по сути же, «ты» здесь означает «я», к нему и тянутся все смысловые нити. У Жуковского «я» скрыто, растворено в воздухе, неприметно: «почивших друг, певец уединенный» подобен, но не равен поэту, прозревающему его безвременную кончину и ведущему торжественно мерный рассказ о будущем с теми же интонациями, что окрашивали и весь предшествующий текст. Устремленный к горнему миру, Тургенев мечтает об окончательном и безоглядном разрыве с мрачной землей, о забвении ее горестей и обольщений; смысловой центр «Сельского кладбища» — строфа о неразрывной связи двух миров:

И кто с сей жизнью без горя расставался?
Кто прах свой по себе забвенью предавал?
Кто в час последний свой сим миром не пленялся
И взора томного назад не обращал?

«Пламень нежной души» должен остаться здесь; скромные поселяне покинули землю, но память о них живет в чувствительном сердце (не важно, что дела их неведомы, а име-

на не занесены на скрижали истории — они были, а значит, не умерли); грядущая кончина певца вызовет у «селянина с почтенной сединою» ту же просветленную грусть, что безвестные могилы у самого певца. Как посетитель кладбища мысленно возвращает умерших к жизни, так в рассказе селянина (из будущего о настоящем) оживает сам певец. Воспоминание и воображение противятся торжеству небытия, зримые приметы земного существования всплывают в рассуждениях о самой смерти:

На дымном очаге трескучий огонь, сверкая,
Их в зимни вечера не будет веселить,
И дети резвые, встречать их выбегая,
Не будут с жадностью лобзаний их ловить.

За отрицаниями прячется утверждение — бывшее исчезает, но остается. Пейзажная заставка первых строф не только конкретна и зрима, но и полнится гармонией. Ночь — это угасание дня, тишина — это замирающие, мягкие, шелестящие аллитерации, трижды повторенная уступительная частица «лишь», неназванные, но угадываемые шаги, возмужавшие «безмолвного владычества покой». Исчезновение «окрестности» — ее откровение: только через зримое и слышимое мы постигаем то, что обращено не к органам чувств, но к душе, только память рождает надежду. Герой, автор и подразумеваемый читатель-сочувственник «Сельского кладбища» лишены душевного покоя тех, кто, «не зная горести, не зная наслаждений <...> беспечно шли тропинкою своей», им ведомы печаль и страдание, они могут лишь мечтать о полноте душевного покоя (приглушенно звучащие в «Сельском кладбище» мотивы эти развернутся в трагических строфах «Вечера», проявятся в песенной лирике и балладах), но мечта эта не тщетна, а дистанция меж «унылым» героем и простодушными праведниками преодолевается если не здесь, то там. А значит, и здесь — на сельском кладбище, где находит приют «певец уединенный», в пространстве, соединяющем мир дольний и мир горный.

В «Сельском кладбище» гармонизированная фактура стиха свидетельствовала о гармонизации чувств, а стало быть, и того мира, что открывается поэтической волей. В «Вечере» сладостное слияние с миром природным сменяется сетованиями на скоротечность счастья, но упоение и печаль существуют не по раздельности, а вместе: волшебное преобразование пейзажа рождает воспоминание. Смена дня вечером соотнесена со сменой прошедшего настоящим, а близящаяся ночь со смертью (последняя строфа), но связь эта не жестко аллегорическая, а ассоциативная, введена она не напрямую, но исподволь. Воспоминание оживляет не только прежнюю радость, но и прежнее страдание — ушедшее продолжается в настоящем, а значит, оно как бы и не совсем ушло. Продолжение воспоминаний — поэзия, оживляющая «часы сей жизни скоротечной», удерживающая то, что обречено исчезновению обычным ходом земного бытия. Словам о возможней скорой смерти (не окончательной, ибо на могилу поэта придут Альпин и Минвана) предшествует строфа о поэте, поющем возрождение светила («Так петь есть мой удел...»). В вечере скрывается утро, а в утре — вечер. Воспоминание и поэзия, не отменяя естественного миропорядка, придают ему иной смысл: во временном открывается вечное, в земном — небесное. В мире Жуковского есть скорбь, но нет отчаянья. Даже в напряженно исповедальном послании «К Филалету», где поэт называет свою жизнь бесплодной, а душу — иссякшей, он не отрекается от любви и мечтает не столько о гибели, сколько о возможности самопожертвования «за нее». Даже отвергнув надежду на земное счастье, он не отвергает исполненного страданием бытия — могила не заменит страстного и мучительного служения недоступной возлюбленной. Влечет не смерть, но угадываемая возможность соединения с той, что пленила тебя на земле.

Прямо подобное чувство у молодого Жуковского выражено в стихах «На смерть А<ндрея> Т<ургенева>»: «Прости! не вечно жить! Увидимся опять; / Во гробе нам судьбой назначено свиданье! / Надежда сладкая! приятно ожиданье! — / С каким веселием я буду умирать!» Здесь в равной степени

важны и ответ небесного, лежащий на земное, открывающий в конечном — бесконечное, в горе — грядущую радость, и ответ земного в небесном — там обретается то, что не вполне осуществилось, исчезло, было мечтой здесь. Поэтому мечта для Жуковского — не ложь и обольщение, но обещание. Поэтому верность мечте — не сомнительное и опасное «донкишотство», но лучшее из доступных человеку чувств. Поэтому разочарование — несчастье и заблуждение, если не грех. (Даже у Байрона, поэта тотального разочарования, Жуковский отыщет для переложения «свои» стихи — безнадежная «Песня» разрешается мольбой о просветляющем слезном даре.) Что такое земное горе, Жуковский знал не понаслышке (и за свое земное счастье он боролся как мог и сколько мог), но пуще любых невзгод страшился он душевного опустошения, беспамятства, расставания с поэзией и любовью.

Всякое прощание у Жуковского — это прощание неокончательное, прощание с оглядкой на «святое прежде» и предчувствие новой встречи. Это касается не только любви, но и поэтического творчества. Прощаясь со стихами в 1824 году («Я Музу юную, бывало...»), Жуковский убежден, что его вдохновительница к своему рыцарю еще вернется. Тот, кто увидел однажды гения чистой красоты, не может его позабыть. Если нет радостей жизни, то есть радость творчества, а если умолкает муза, то поэтическое чувство животворит самые обыденные стороны земного существования (например, педагогику). Формулы «жизнь и поэзия одно» или «все в жизни к великому средство» не подразумевают идеализацию действительности, но утверждают всегдашнюю ее сопричастность идеалу.

Отсюда бесстрашие перед лицом смерти, столь своевременно сказавшееся в лирическом шедевре 1812 года. «Певец во стане русских воинов» — это стихи влюбленного и верящего. Возгласив хвалы героям прежних лет (умершим, но, как это всегда бывает у Жуковского, живым для живых — потому и видения светлых призраков в «Певце...» больше, чем отработанный прием), отчизне, царю, вождам живым и погибшим, мщению, Певец обращается к наиболее личным

(и одновременно наиболее общим) чувствам — дружеству и любви. Любовь освобождает от страха смерти, ибо Она хранит своего витязя:

Отведай, враг, исторгнуть щит,
Рукою данный милой;
Святой обет на нем горит:
Твоя и за могилой.

Хранительность неотделима от верности, а если Промысел сулит смерть, то это смерть с «наслаждением»:

Святое имя призовем
В минуту смертной муки;
Кем мы дышали в мире сем,
С той нет и там разлуки.

Обожествление любви естественно переходит в обожествление поэзии: возможная гибель Певца не окончательна, ибо «останется привычный глас / в осиротевшей лире». (Так прежде, в романсе «Певец», «тихие зефиры» заставляют петь лиру умершего страдальца; так позднее, в балладе «Эолова арфа», по смерти Арминия «дуб шевелится, и струны звучат».) Сказав о своей любви и своей смерти, Жуковский может заговорить о смерти другого, каждого, о смерти вообще, точнее, о том, что здесь именуется смертью, а должно зваться иначе:

Бессмертье, тихий, светлый брег;
Наш путь — к нему стремленье.
Покойся, кто свой кончил бег!
Вы, странники, терпенье!

.....
А мы?.. Доверенность к Творцу!
Чтоб ни было — Незримый
Ведет нас к светлому концу
Стезей непостижимой.

Нельзя не почувствовать глубокой связи «любовных» и «религиозных» фрагментов — заканчивается «Певец...» строфой, где эти мотивы образуют нерасторжимое смысловое единство:

Всевышний Царь, благослови!

А вы, друзья, лобзание

В завет: здесь верная любви

Там сладкого свиданья!

Противоположность миров («Там не будет вечно здесь») вновь и вновь опровергается. Земное странствие — путь к свету, трудный, но одолимый («Верь тому, что сердце скажет; / Нет залогов от небес; / Нам лишь чудо путь укажет / В сей волшебный край чудес»), если ты ввернешься живому чувству и поэзии, в которых таится чувство религиозное. Всегда ли? Вопрос достаточно болезненный и прямо касающийся Жуковского. Его любовь к Маше Протасовой (дочери единокровной сестры поэта) была, с общепризнанной точки зрения, любовью преступной, не святой, но кошунственной. Жуковский мог отказаться от преходящего земного блаженства, мог смириться с тем, что Маша стала женой другого, и благословить ее брак, но отречься от своей любви не мог и, кажется, не считал должным. Посвятив несколько баллад любви, разрушенной человеческими кознями («Алина и Альсим», «Эльвина и Эдвин», «Эолова арфа»), Жуковский пробует рассказать и о любви греховной. Получаются, однако, странные истории.

Рыцарь, влюбленный в монахиню, оставляет мир, проводит день за днем пред монастырскими стенами, дабы хоть на миг увидеть ту, что «Богу отдана», то есть явно посягает на святыню; даже смерть не приносит ему освобождения от страсти — мертвый, он по-прежнему глядит на окно. Прелюбодейка, жена Смальгольмского барона, узнав, что пришедший к ней возлюбленный — мертвец, прежде, чем испугаться или раскаться, спрашивает у призрака «ты спасен или нет», то есть тревожится не о себе, а о любимом. Обольстительная

русалка заманивает рыбака в бездну, но слияние их столь сладостно, что забываешь о демонической природе водяной красавицы. Всякий раз любовь оказывается сильнее вовсе не отрицаемых и даже почитаемых моральных правил.

Так было уже в первой балладе — «Людмила», где Жуковский сознательно «ослабил дух и формы» страшной простонародной истории Бюргера. У Бюргера героиня ропщет на Творца, и за это ее постигает возмездие — смерть. Сюжет у Жуковского тот же, но легкий, прозрачный слог, напевная интонация, пленительная прозрачность-призрачность пейзажных строф, сладость, сливающаяся с тайной и ужасом, делают свое дело. Людмила не столько наказуется, сколько получает то, о чем просила, — соединение с погибшим женихом. Так позднее Минвана обретет за гробом Арминия, а рыбак насладится русалкой. В несчастной (или все-таки счастливой?) балладной грешнице юные современники Жуковского узнавали себя, в ее печали и тревоге — те смешанные чувства, что рождало в них каждодневное ожидание. «Где ты, милый? Что с тобою?» — «Людмила» писалась в эпоху непрерывных войн на далекой чужбине.

Была ли в этом освящении любовного томления, в этой абсолютизации чувства, в этом смешении спиритуальности и эротизма рискованная двусмыслица? Безусловно, была; ее и обнаружило дальнейшее движение русской романтической поэзии (Лермонтов, Владимир Соловьев, Блок). Жуковского спасал удивительный внутренний такт, то естественное душевное целомудрие, при свете которого исчезают всякое зло и любой соблазн. Любовь благодатна сама по себе. В «дурную любовь» Жуковский попросту не верил.

Как и в «дурную поэзию». «Поэзия! С тобой / И скорбь, и нищета, и мрачное изгнание — теряют ужас свой», — восклицал юный Жуковский в 1804 году («К поэзии»). А тридцать пять лет спустя он увенчал перевод драматической поэмы посредственного австрийского стихотворца глубоко выстраданной и очень своей строкой: «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли» («Камоэнс»). Умиравшему Камоэнсу является «дух в образе молодой девы, увенчанной лаврами,

с сияющим крестом на груди». Первый биограф Жуковского К. К. Зейдлиц увидел в этой деве «саму Религию», чьей земной сестрой несколько выше была названа поэзия. Но «на рубеже земли и неба» (а это для Жуковского не только смертный миг, но и всякая минута откровения) исчезает даже и такое разделение. Дух не может быть назван по имени, ибо всякое имя недостаточно, ограничено, «словарно», а «невыразимое» прекрасно именно своей невыразимостью, тем, что исчезает, оставаясь с нами, и остается, исчезнув. «Кто ты, призрак, гость прекрасный? / К нам откуда прилетал?» Надежда, Любовь, Дума, Поэзия, Предчувствие — только псевдонимы Таинственного посетителя.

И Державин, и Карамзин справедливо считали себя людьми государственными и (то есть) наставниками общества. Зная о своем поэтическом величии, связывая с ним собственное бессмертие в веках, Державин все же достаточно жестко разграничивал «досужливую» поэзию и великое государственное служение. Если угодно, он делал исключение для себя лично. Карамзин стремился поставить обезопасенную, обузданную поэзию на службу обществу, он не хотел (да и не мог) быть поэтом, как не хотел быть публичным политиком. Жуковский стал воспитателем наследника престола, политическим мыслителем и в конечном счете государственным мужем, потому что был поэтом. А поэтом он стал потому, что верил в святость самой поэзии, верил в ее гармоническую, способную гармонизировать мир силу. Он не знал «карамзинских» опасений, что в той или иной мере были присущи едва ли не всем крупным русским поэтам XIX—XX веков. Кто не распознавал в поэзии «отравленного напитка», «черной молитвы», бессмысленной и постыдной забавы? Кто не ставил ее подспорьем просвещения, благочестия, гражданского служения? Кто не отрекался от нее на годы, а то и навсегда? Все так. Но будущие сомнения, соблазны, ошибки, отрицания, заблуждения и надрывы были уже иными. Незаметно и последовательно Жуковский приучал русское читательское сообщество чтить поэзию, а русских писателей помнить о святости своего дела. Величайший

русский поэт почитал его как учителя, а император, освободивший крестьян, был его учеником в самом точном смысле слова. Мягкое, чуждающееся декларативности новаторство Жуковского-стихотворца, открыв многомерность слова, изменив отношение к звукописи, синтаксису, композиции, одарив грядущих поэтов множеством новых метрических и жанровых форм, новой культурой чувства, растворилось в воздухе русской поэзии и тем самым радикально изменило ее состав, а стало быть, и ее восприятие, и ее общественную роль. Жуковский не объяснил, а показал, чем может быть поэзия. А значит, и жизнь.

Кажется, всего глубже и точнее о величии жизненно-поэтического дела Жуковского сказал совсем по-иному мысливший и живший Тютчев: «Душа его возвысилась до строю: / Он стройно жил, он стройно пел...» И дальше, со всегдашней тютчевской болью одиночества, одолеваемой памятью о том, кто был, а значит, подобно Таинственному посетителю, Гению чистой красоты или призраку «Славянки», навсегда с нами остался:

И этот-то души высокий строй,
Создавший жизнь его, проникший лиру,
Как лучший плод, как лучший подвиг свой,
Он завещал взволнованному миру...
Поймет ли мир, оценит ли его?
Достойны ль мы священного залога?
Иль не про нас сказало Божество:
«Лишь сердцем чистые, те узрят Бога!»

1997

КАК НАМ ДЕЛАТЬ ИСТОРИЮ ЛИТЕРАТУРЫ «ЭПОХИ ЖУКОВСКОГО»

Вопрос *Как нам делать (строить, писать) историю литературы?* представляется в достаточной мере риторическим, что, впрочем, лишь подчеркивает его насущность и болезненность. Когда научное сообщество (или хотя бы кто-нибудь из его значимых представителей) испытывает необходимость в некоем проекте, этот проект начинает так или иначе реализовываться. Между тем в последние несколько десятилетий (собственно говоря, в те годы, когда российская гуманитарные науки сперва боролись за право быть науками, хотя бы относительно свободными от государственно-идеологического контроля, а потом сполна использовали это право) мы не видим каких-либо впечатляющих опытов построения истории литературы. Можно, конечно, вспомнить о многотомных трудах, выходявших под эгидой ИМЛИ («История всемирной литературы») и ИРЛИ («История русской литературы»), но, даже признав некоторые их разделы удачными (что несомненно), вряд ли возможно рассматривать их как отправной пункт для дискуссии и объект серьезной рефлексии. Императив «других историй литературы», под знаком которого был сформирован спецвыпуск «Нового литературного обозрения» (2003; № 59), смотрится весьма авантажно, но лишь до тех пор, пока читатель не задастся вопросом: а что следует понимать под *той* — надо полагать, единственной — историей литературы, отменить коею призвана коллективная филологическая мысль? Мудрено спорить с тем, чего нет, а между тем именно расплывчатый призрак зловещего монстра оказывается едва ли не единственным оправданием непременно-го требования множества историй — все равно каких (лишь бы «других») и не важно, способных ли в принципе обрести какое-нибудь бытие, кроме «проектного».

При всех различиях спецвыпуска «НЛО» и дискуссии, начавшейся на Одиннадцатых (2002) и продолженной на Двенадцатых (2004) Тыняновских чтениях, нельзя не заметить их глубинного родства, на мой взгляд, объективно вы-

ражающего общий дух сегодняшнего русского (по крайней мере) литературоведения. (Другое дело, что дух этот может принимать блестящие и убедительно соблазнительные обличья, а может представлять в пародийно-шутовском наряде, вызывающем естественное отторжение.) Суть дела сводится к тому, чтобы любыми способами доказать принципиальную невозможность построения той самой истории литературы, судьбой которой озабочены (кто-то всерьез, а кто-то — за компанию) сочлены нашего ученого сообщества. Отсюда категорический императив «плюрализма»: пусть будет много историй литературы — социологическая, психоаналитическая, религиозно-философская (далее обычно следует конструкция: *ну и еще какая-нибудь*). Мирное состязание многочисленных «концепций» (которые вообще-то говоря с неба не падают, а при извлечении из заморских интеллектуальных бестселлеров не всегда удачно сочетаются с материалом) должно возникнуть волшебным образом, а самим фактом своего существования нанести сокрушительный удар по страшному врагу, все той же *той* — тоталитарной, лживой, школярской — истории литературы, чей образ не устает тревожить наши трепетные души. Отсюда же предложения создать карту Англии в размерах не Англии, а как минимум Австралии — необходимо учесть *все*, что было издано, написано, оставлено в черновиках, задумано или имело отличную от нуля вероятность быть задуманным. После того, как будут составлены словники (авторов и текстов, как необходимых для будущего всеобъемлющего труда, так и тех, что останутся — по совершенно неведомым причинам — за его рамками; а также всего остального, что имело место на планете в подотчетный период — т. е. от сотворения мира до завершения библиотеки указателей), встанет резонный вопрос: *А нужна ли нам теперь история литературы?*

Разумеется, уже не нужна. Хотя бы потому, что искомая система словников-указателей, по определению, может быть завершена лишь внешним вмешательством — разумею не звонок редактора, но трубу архангела, услышав которую все мы будем вынуждены обратиться к проблемам качественно

иною рода. Но даже если отвлечься от мистических мотивов и предположить, входя в явное противоречие с установками приверженцев «полномасштабной карты Англии», что тотальная инвентаризация все же будет совершена (*глаза боятся — руки делают*), если допустить — еще одна очень смелая фантазия — что для вождя свода указателей сыщутся не только редакторы с издателями, но и читатели, способные одолеть (осмыслить) гипотетическое многотомье, то и тогда никакой надобности в отдельной истории литературы не будет. Тому, кто умеет с толком читать указатели (именные, предметные, географические и проч.), и ознакомился с той суммой текстов, что проработана при составлении этих указателей, любые авторские рассуждения лишь помешают (ладно, мягче скажем: покажутся факультативными, возможно, и забавными, но не слишком меняющими общую величественную картину). Ну а тем, кто не способен извлечь смысл из претворенной в книгу суперкартотеки, тем, кто до сих пор не удосужился ознакомиться с суммой всех тех богатств, которые выработало человечество, предлагать какую-то (пусть самую лучшую) историю литературы просто опасно. Ни к чему, кроме верхоглядства, слепой веры в авторитет и ослабления установки на самостоятельный поиск частных истин (фактов) это привести, по определению, не может. Предположим (скрепя сердце и скрипя зубами), что какие-никакие учебники, пособия, популярные курсы все-таки нужны (хотя вообще-то, лучше бы и без них обойтись), но ведь всякому понятно, во-первых, что они не смогут хоть как-то приблизиться к подлинной истории литературы, а во-вторых, что не царское это дело несмысленнейшей наставлять. Кто напряжется — выплывет, читая все (в том числе «другие» истории, но в первую очередь указатели; ну и тексты тоже), кто потонет — туда ему и дорога. История литературы — достояние историков литературы, а вовсе не общедоступные детективы или дидактические материалы.

Доводя до гротеска тезисы, постоянно звучащие в печатных и устных выступлениях многих весьма авторитетных коллег, я вовсе не хочу их оспорить и тем более дискредити-

ровать. Во-первых, резоны глубоко почитаемых мною исследователей, чьи заслуги перед наукой выше любых оценок, сомнению не подлежат. Действительно, всякое знание заведомо лучше незнания, а всякий «факт» должен быть найден, учтен и осмыслен. (Из того, что мы часто сталкиваемся с работами, где новый — и в перспективе очень интересный — материал трактуется грубо, вульгарно, ошибочно или не получает какого-либо внятного истолкования вообще, следует лишь та бесспорная истина, что среди филологов встречаются люди, умеющие «искать», но не умеющие «думать». Это печально, но никак не может служить доводом против установки на полный охват материала.) Действительно, знания наши недостаточны (другой вопрос, могут ли они стать «полными» хоть когда-нибудь) и, что еще хуже, плохо систематизированы. Действительно, у науки и популяризаторской (включая сюда учебную) деятельности разные задачи.

Во-вторых, бессознательная слаженность хора сама по себе производит сильное впечатление; слишком разные ученые (и/или литераторы) склонны к тому, что время наше предполагает накопление материалов, уточнение деталей, комментирование комментариев, но никак не появление каких-либо капитальных концептуальных опусов. Построение истории национальной литературы — пример частный. Ровно те же установки — с одной стороны, императив плюрализма, с другой — императив полного знания — обнаруживаются в дискуссиях о построении писательской биографии или принципах комментирования. Уверен, что рискни некто предложить филологическому сообществу обсудить старомодную тему — *Как нам анализировать и интерпретировать классическое произведение?* — зазвучат те же самые речи. Напомню, что в списке наших «недостач» значатся не только история русской литературы, но и сколько-нибудь внятные, стоящие на уровне общего развития литературоведения, биографии подавляющего большинства писателей-классиков (исключения можно счесть на пальцах; заметим, что свято место пусто не бывает — в нынешней «ЖЗЛ» портretiруют не только царей, палачей и футболистов, а анало-

га памятным сериям издательства «Книга» не видно), и монографические исследования об отдельных сочинениях или «художественных мирах». (Ну да, хорошо с «Евгением Онегиным», «Ревизором» и «Войной и миром» — есть написанные в прошлом веке книги Ю. М. Лотмана, Ю. В. Манна и С. Г. Бочарова. А про «Обломова», кроме статьи Дружинина, что прочесть?) Такое положение вещей не спишешь на чью-то злую волю. Смешно чувствовать себя подпоручиком при роте, шагающей «не в ногу» (не говоря о том, что рота состоит сплошь из фельдмаршалов и генералов, в крайнем случае — полковников). Втройне смешно, ибо сам подпоручик (то есть автор этих строк) занят отнюдь не сочинением истории русской литературы первой половины XIX века, биографии Жуковского или всеохватной статьи о романе «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году», а совсем иными делами.

В-третьих, заостренность полемических тезисов (будь то «плюрализм», установка на «тотальное знание» или отторжение мифической *той* истории литературы) не только исторически объяснима, но и глубоко отрефлектирована самими коллегами. Мои (или чьи-нибудь еще) контраргументы ими обдуманы еще до того, как я (или другой подпоручик) их произнес вслух. Оппоненты зря трудятся, доводя идею до абсурда, — эта работа уже проведена с надлежащим блеском. Да, «карта Англии в размерах Австралии» — это гротескная утопия, но именно потому всем ясно, что проектирующие ее создание исследователи не мечтательные фантазеры, а стойки, катящие в гору Сизифов камень. Идеал недостижим, но потому особенно прекрасен. Полного совершенства не будет, но в частностях его ответы все-таки проступят. Лучше выглядеть смешным из-за гипертрофии ответственности и такта (кто же, кроме легковесных дурачков, посмеет тут смеяться?), чем действительно *быть смешным*, принимаясь сочинять истории, до которых был охоч Митрофанушка Простаков.

Для того, чтобы взяться за историю литературы (биографию писателя, монографию о классическом романе), надо обладать такой запредельной мерой безответственности, что и в кошмарном сне не привидится любому достойному

сочлену филологической корпорации. Кому привидится — тот уже не достойный. (Редкие исключения известны.) Необходимо принять несколько положений, способных вызвать у коллег гамму весьма неприязненных реакций: от открытого негодования («Прочь, буйна чернь, непросвещенна!») до иронично снисходительного презрения.

Во-первых, должно признать, что *история* чего бы то ни было (в нашем случае — литературы) — это особый жанр, обращенный не к узкой корпорации патентованных профессионалов, а к смешанной аудитории. Сюда входят: студенты; исследователи, работающие в «смежных» областях; литературоведы, специализирующиеся на других эпохах (можно сколько угодно сокрушаться по этому поводу, но размежевание даже «девятнадцативечников» и «двадцативечников» в нашей сфере куда ощутимее, чем, скажем у музыковедов или искусствоведов), наконец — страшно вымолвить — те читатели, что по каким-то причинам хотят знать нечто — желательно, осмысленное — о делах давно минувших дней. Профессионалам, возможно, и впрямь необходима лишь общая база данных. Что, впрочем, предполагает отказ от авторских приоритетов, кажется, пока не слишком привлекающий большинство коллег.

Во-вторых, следует признать, что *история литературы* не может не быть сопряженной с литературой наличествующей, а ее автор испытывает давление своего (нашего) времени не в меньшей мере, чем его персонажи испытывали давление своих эпох. Ю. М. Лотман не раз говорил об абсурдности историко-литературных построений, согласно которым Пушкин и Лермонтов оказывались лишь «предшественниками» Демьяна Бедного. Очевидно, что имя некогда официозного, но затем отодвинутого в сторону хозяевами советской идеологии стихотворца было удачной метонимией, в виду имелся достаточно широкий круг советских писателей (как «древних», так и «новых»). Ясно, что замена Демьяна Бедного на Владимира Сорокина (или любого другого модного сегодня автора) сути дела не изменит. Менее ясно другое: из того, что Пушкин и Лермонтов не были *только* предшественниками (чьими бы

то ни было), вовсе не следует, что история словесности ведет в никуда, а историк начала XXI века находится в идеальной пустоте. Досадно, когда историко-литературный процесс трактуется как последовательное восхождение к единственно правильному (и, конечно же, «диалектически» сочетающему достижения всех времен и народов) «творческому методу» (он же «стиль», «художественная система», «этап в развитии литературы» и проч.), вне зависимости от того называется ли он (она, оно) социалистическим реализмом или постмодернизмом. (Адепты этих «систем» трогательно похожи, в частности упорным желанием противопоставить якобы достигнутый «синтез» всей предшествующей культуре и объявить о достигнутом «конце истории».) Не менее досадно, когда тот же процесс трактуется как неуклонная деградация, результатом которой оказывается все тот же конец истории (литературы, искусства), непременно выпадающий на сегодняшний день. (Сколько лет он уже длится — вопрос отдельный.) Но нет никакой необходимости видеть в пункте, где находится наблюдатель, непременно вершину или бездну, никто не доказал (и доказать не может), что мы обретаемся в раю или в аду, а не в продолжающейся истории. А коли так, то, отнюдь не возводя свою эпоху в «перл создания» (равно не опуская ее ниже плинтуса), мы не только не можем, но и не должны отказываться от того, что называется системой ценностей. Да, исторически обусловленной. Разве постоянно декларируемый отказ от самой идеи ценностной системы (на деле всегда ведущий к утверждению других — иногда новых, а чаще вполне себе старых — ценностей) не детерминирован исторически? Разве наши «гиперисторизм» и «плюрализм» не обусловлены временем и не подлежат оценке грядущих поколений?

Мне представляется спорным часто звучащий тезис о полной смене культурных вех, якобы имевшей место в результате падения коммунизма в России. Тексты, при советской власти имевшие статус «запретных», «полузапретных», разрешенных, но «второстепенных» и проч. (от «Истории Государства Российского» до «Красного Колеса»), стали доступными и в той или иной мере авторитетными не по взмаху волшебной палоч-

ки, но в результате целенаправленной деятельности многих конкретных людей. Не в последнюю очередь, тех, кто сегодня говорит о сменившейся культурной парадигме, которая якобы свидетельствует о господстве субъективности и «вкусовщины», недопустимых при построении истории литературы. От субъективности, разумеется, никуда не денешься, но странно было бы не заметить, что наша сегодняшняя тоска по объективности (неотделимая от многолетних усилий по замене советского канона максимально широким литературным материалом) выросла из личных устремлений достаточно многочисленных и несхожих ученых и литераторов. Да и что, собственно говоря, изменилось в 1990-е годы? Кто же (кроме тех, кто в силу экстраординарных обстоятельств был насильственно отделен от большего или меньшего числа источников) в минувшую эпоху не понимал, что объем русской литературы существенно отличается от предлагаемого официозом, а утвержденная шкала приоритетов, мягко говоря, сомнительна?

Здесь мне придется сослаться на личный опыт, как представляется, тождественный опыту среднего (типичного) гуманитария моего поколения. За тридцать лет моей «причастности» к литературоведческой проблематике (я поступил на русское отделение филологического факультета МГУ в 1974 году) мои взгляды на целое русской словесности XVIII—XX веков и ее значимых фигурантов практически не изменились. Речь идет не о мере информированности (разумеется, я прочел довольно много книг, которые в семнадцать лет были недоступны либо просто ускользали от внимания) и не о стабильности вкусовых пристрастий (личные предпочтения неоднократно менялись и, возможно, еще не раз изменятся), но об общих контурах предмета. Не зная очень многого, я (и, уверен, это черта не индивидуальная, а типичная, возможно, обусловленная общим состоянием русской культуры второй половины XX века) твердо знал, что русская литература «больше» и «разнообразнее», и чем тот «концепт», что предлагается учебником, и чем мои наличествующие представления. Соответственно я был готов к знакомству с новыми текстами, которые могли вызывать (или не вызывать —

это уж как получится) эстетические и интеллектуальные потрясения, почти всегда (если хватало времени и ума прочитанное всерьез обдумать) в какой-то мере корректировали постоянно строящийся образ русской литературы, но не повергали в растерянность и не требовали «сжечь все, чему поклонялся, поклониться всему, что сжигал».

Проще всего было с сочинениями запрещенными. Не говоря об извечной склонности к «запретному плоду» и рано выработанной готовности воспринимать почти всякое «казенное» утверждение как обман, работал и более естественный механизм — доверие к уже наличествующему собственному опыту. Грубо говоря, если стихи Пастернака (которые я читал с двенадцати лет) мыслились как значимый (и лично мне особенно дорогой) факт истории литературы, то и в недоступном до поры «Докторе Живаго» (роман я прочел, кажется, на первом курсе, может быть, на втором) заранее виделась высокая ценность. Если стихи Блока и Андрея Белого в историю литературы входят, то там же должно найтись место для прозы Белого (прочитанной уже в университете) и сочинений их современников, что были значимы для этих поэтов. А догадаться (даже располагая лишь советскими изданиями Блока и Белого) о том, что не только Сологуб и Вячеслав Иванов (тоже вскоре худо-бедно изданные), но и бесконечно поносимые Мережковский с Гиппиус были для Блока и Белого не пустыми людьми, особого труда не составляло. Процесс разочарования от «задержанных», некогда слишком много обещавших встреч с иными «серебряновечными» авторами выразительно описан Тимуром Кибировым в поэме «Солнцедар». Но и в таких случаях — а кто же подобного не испытывал? — «оценка» не отменяла необходимости включить нелюбимых мне лично сочинителей в постоянно достраиваемое целое. В конце концов многие филологи высочайшего класса до сих пор не считают нужным скрывать свою неприязнь к «Доктору Живаго». Однако речи о выведении этого романа за рамки истории литературы вроде бы не идет.

Может быть, сложнее было избежать соблазна «обратных общих мест», приправленного извечной нашей стра-

стью решать роковой вопрос о сравнительной мощи кита и слона. Помню, что, услышав (кажется, мой второй курс, то есть 1975 или 1976 год) на публичной лекции В. В. Кожина тезис «Лесков — гораздо более значительный писатель, чем Тургенев», я несколько впечатлился. Вероятно, потому что Лескова читал (мало и бестолково) именно об эту пору, а Тургенева — раньше и позже. Впрочем, и тогда меня привлекали в речении Кожина не парадоксальность (сейчас, вероятно, многим этот тезис покажется трюизмом, а обратный — парадоксом) и не дискредитация Тургенева, а актуализация Лескова. Безусловно совсем не новаторская (Лесков был «повышен в чине» уже в начале XX века, когда, если вдуматься, и была сформирована та ценностная система, что работает по сей день), но в середине 1970-х годов насущно необходимая. (Оставим в стороне ее неприятные идеологические обертоны. Увы, они присутствовали в процессе актуализации — то есть возвращения в историю — и других классиков. Например, Карамзина и Тютчева.) И если сейчас я, осознавая очевидный комизм дискуссий о слоне и ките, склонен считать Тургенева писателем очень значительным (и недооцененным), то это вовсе не предполагает умаления исторической роли Лескова.

Определенный соблазн мог возникнуть в отношении писателей, находящихся в фаворе у советской идеологической системы. Но и тут находились противовесы. Иногда не слишком удачные по генезису. Так традиционный «революционаризм» русской интеллигенции вкупе с аллюзионной установкой позднесоветской культуры (в принципе, анти-историческое и глубоко непродуктивное отождествление царской власти с властью советской) страховал от небрежения декабристами (в том числе — литераторами; отсюда устойчивое преувеличение историко-литературного значения поэзии Рылеева, которое все же лучше, чем ее возможное игнорирование), Герценом и — до какой-то поры — теми, кто именовался «революционными демократами». Последним в итоге (то есть к концу советской эпохи) приходилось хуже всех, но и здесь можно было избежать крайностей. Те,

кто дал себе труд внимательно (а не «по главам» и пересказу учебника) ознакомиться с романом «Что делать?», мог понять, что «рассказы о новых людях» жестко встроены не только в историю общественной мысли и революционного движения, но и в историю литературы. Уразумев этот трюизм, ты избавлялся от необходимости третировать этот дурно написанный (дурно, но написанный; написанный с сознательной установкой на «дурноту») текст, а потом, когда «обратное общее место» оказалось замененным «обратным обратным общим местом» (очередная истинная свобода — она же высшая научная объективность — состоит в том, чтобы просмаковать то, от чего плюется типовой либеральный интеллигент), не был обязан дивиться изысканной «плохописи» романа, его мотивным переключкам с длинным рядом влиятельных сочинений (как европейских, так и отечественных) или его актуальности для американских университетов эпохи политкорректности, феминизма и постмодернизма.

Конечно, серьезные издержки были неизбежны. Но, право слово, я хуже, чем скверно, знаком с прозой народников не потому только, что писали ее народники (достойнейшие все люди). И не потому, что она «навязывалась», входила во все программы, а я трижды (на третьем курсе, на вступительном экзамене в аспирантуру, сдавая кандидатский минимум) обречен был с ней разбираться. (И злился: о Полонском или, скажем, А. К. Толстом *они* нас спрашивать не намерены! Фет и Тютчев в один вопрос упакованы — про их «метрику и ритмику»! Баратынского тоже вроде как не было. А эту нудоту — вынь да положь!) И даже не потому, что те, кто экзамены у меня и моих сверстников принимали (а также нас обучали), кажется, и сами были до народников не слишком охочи. (Не помню я, чтобы кому-нибудь на каком-нибудь экзамене достался соответствующий вопрос. Как не помню, чтобы за три года аспирантуры, когда главной моей обязанностью было присутствие на заседаниях кафедры, кто-нибудь на этих самых заседаниях сказал хоть слово о Златовратском. Да и о Глебе Успенском.) Все это детали. Знаю же я прозу народников из рук вон худо, потому что и большая часть всей прочей словесности второй

половины XIX века для меня — темный лес. (И положение с не-любезной тогдашней официальной науке поэзией не лучше, чем с формально привечаемой инстанциями «демократической» прозой.) Боюсь, что это не моя личная проблема. Среди коллег, приступивших к историко-литературной работе в ту же пору, что и я, приметны были тогда (и достигли серьезных результатов сейчас) фольклористы, древники, специалисты по XVIII веку, пушкинско-гоголевской эпохе, творчеству Достоевского (Достоевский в силу многих понятных причин обладал особым статусом; с одной стороны, он «подтягивался» к Пушкину и Гоголю, а с другой — к словесности начала XX столетия), полузапретному модернизму, но не исследователи второй половины XIX века. Чуть ли не единственное сильное исключение — О. Е. Майорова, занимавшаяся (занимающаяся) не только Лесковым, но именно историей литературы соответствующего периода. (Глубокий и страстный интерес покойного Б. И. Бермана к наследию и личности Толстого был не «научным», но «интимным», «жизненным». Что, впрочем, не умаляет значения его работ.) Примерно так же выглядят предшествующее и следующее филологические поколения. Это не значит, что за последние тридцать лет у нас не появилось ярких работ о писателях второй половины XIX века (Достоевского и Чехова, по сути, относящегося уже к следующему периоду, вынесем за скобки). Появлялись. Но, во-первых, их было меньше, чем о словесности других эпох. Во-вторых, они, как правило, носили узко специальный характер. А потому, в-третьих, вызывали малый резонанс как в профессиональной, так и в «общекультурной» среде.

Понятно, что историю литературы второй половины XIX века делать (строить, писать) будет особенно трудно. Понятно, что в отсутствие внятных представлений об этом периоде (вроде бы почитаемом важнейшим), в отсутствии работ о Гончарове, Тургеневе, Островском, Лескове, Толстом, Некрасове, Фете, А. К. Толстом, Щедрина, Сухово-Кобылине (сознательно называю только «бесспорные» имена; об особом положении Достоевского было сказано выше; сходно обстоит дело с Тютчевым), которые могли бы восприниматься, конечно, не

как истина в последней инстанции, но как серьезный отправной пункт для каких-либо построений, в отсутствии не «легионеров» и «реальных комментариев» (они, какие-никакие, у нас есть), но хотя бы приблизительной картины взаимодействий множества литературных сил строить историю национальной словесности любого периода тоже будет не слишком сподручно. История предшествующих эпох обязана отвечать на вопрос «куда это ведет?» (вспомним поистине революционное значение статьи Ю. М. Лотмана «Истоки “толстовского направления” в русской литературе 1830-х годов»), история эпох последующих — на вопрос «откуда это взялось?». Утешительно лишь одно: положение дел с литературой второй половины позапрошлого столетия по-своему сигнализирует о том, что этот период — не исследовательская фикция, но реальность, отличная от того, что было прежде и случилось потом. То есть подводит к решению вопроса о «периодизации».

Решение несомненно будет грубым, приблизительным и спорным. Всякая попытка противопоставления словесности первой и второй половин XIX века может быть легко опровергнута. Преобладание поэзии над прозой в начале века не слишком явно (и уж точно слабее, чем в веке XVIII), а прекращается оно уже в начале 1830-х годов. Моноцентризм (литературная система строится сперва вокруг Карамзина, потом — вокруг Пушкина, потом — вокруг Гоголя), сменившийся во второй половине века полицентризмом (доминирование Льва Толстого, во-первых, возникает после ухода всех его старших современников, то есть относится скорее к эпохе «модерна», во-вторых же, существенно не столько для литературы, сколько для культуры в целом), можно убедительно истолковать как позднейший миф. С еще большим основанием это будет говориться о характеристике «карамзинско-пушкинско-гоголевской» эпохи как «золотого века». Но мифы на пустом месте не возникают, и если мы интуитивно чувствуем, что в 1791 году (когда Карамзин приступил к изданию «Московского журнала») «что-то началось», а в 1852 (когда со смертью Гоголя прекратилось десятилетнее ожидание второго тома «Мертвых душ») «что-то кончилось», то хочется верить, что выделение этих дат не толь-

ко характеризует наше сегодняшнее сознание (от которого, впрочем, отречься странно), но и как-то свидетельствует об историческом процессе. Да, сейчас нам континуальность милее дискретности. Да, нам интересно отслеживать медленные изменения и находить во внешне различном — общее (а в общем — различное). Да, всякое обобщение кажется нам топорным, а всякое установление иерархии — вульгарным. Вновь могу повторить: приниматься сейчас за построение истории литературы, или ее проекта, или даже проекта истории литературы определенного периода может только человек абсолютно безответственный.

К сожалению (для себя) и к счастью (для окружающих), я такой мерой безответственности не обладаю. Я слишком хорошо понимаю, насколько предлагаемые далее построения одновременно субъективны и банальны. В качестве полуоправдания могу лишь сослаться на внутреннее убеждение: в «истории литературы» (разумею жанр, живущий по своим законам, не тождественным законам, которым подчиняются «биографии», «комментарии», «статьи», «заметки» и т. д.) практически всегда *что верно, то не ново, а что ново, то не верно.*

История не может обойтись без периодизации — в нашем случае спорные (а как же иначе!) хронологические границы уже названы: 1791—1852. История предполагает, что выделяемые эпохи (какими бы внутренними противоречиями они ни характеризовались, как бы конфликтно ни было взаимодействие разнородных сил, к каким бы неожиданным результатам ни приводили некоторые тенденции, кажущиеся «случайными» и «маргинальными» современникам, но часто очень важные для литературных потомков и позднейших истолкователей) обладают какими-то смысловыми доминантами, наличие которых и позволяет нам интуитивно эти эпохи различать. В нашем случае речь пойдет об утверждении *самодостаточности русской поэзии.* Здесь в равной

мере важно и то, что высокий (священный) статус обретает поэзия как таковая (то противопоставляемая прозе, то ее «поглощающая»), и то, что высокий статус мыслится уже налившимся достоянием поэзии (литературы) национальной (включая словесность минувшего времени). Тезис *У нас нет литературы* (звучавший, как известно, не однажды и в каждом конкретном случае обладавший специфическими смысловыми обертонами) всегда свидетельствует о том, что в момент его очередного провозглашения есть и «мы» (национальная общность) и «литература» (только «не та») — начинавшие строить русскую литературу почти на голом месте (оговорки необходимы, но не в этом контексте) Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов были уверены, что литература уже есть, «вдруг» появилась (или, по крайней мере, стремились себя и потенциальную публику в том убедить).

Очевидно, что поэзия обрела высокий статус не в одночасье и не смогла закрепить его «на все времена». Другое дело, что позднейшее «отрицание» поэзии (восходящее к обсуждаемой эпохе, когда Рылеев и выдвинул всем памятную формулу) было типичным «богоборчеством», то есть «реакцией», невозможной без «акции». Отрицание «поэзии вообще» в русской традиции подразумевает «отрицание Пушкина» и «пушкинской эпохи». Аналогично вторичная апологетизация поэзии обычно сопряжена с «пушкинианством». В случаях, когда «отрицание поэзии» предполагает прямо или косвенно утверждение поэзии «новой» и «высшей», тоже не редки апелляции к Пушкину.

Нельзя не заметить, что «антипоэтические» (= «антипушкинские») бунты второй половины XIX века воспроизводят не только типовые для биографии Пушкина ситуации, когда современники укоряют поэта в «пустоте» (блестящей, с чем будут согласны и позднейшие «пушкиноборцы») и требуют от него «содержания», но и печальную картину 1824 года, когда объектом всестороннего энергичного порицания (проще говоря — травли) оказался Жуковский. Кстати, именно тогда противники «эстетизма» накрепко связали его с «сервилизмом». И в 1824 году, и позднее — например, в эскападах Писарева — это делалось оскорбительно грубо, было в личном

плане чудовищно несправедливо, но по-своему точно фиксировало некоторые важные особенности позиций (стратегий) как Жуковского, так и Пушкина. Различия как политических, так и эстетических воззрений Жуковского и Пушкина известны. И хотя, на мой взгляд, они всегда сильно преувеличивались (кроме понятных идеологических причин здесь свою роль сыграло вполне реальное психологическое несходство писателей, слишком легко проецируемое в творческую область), но даже признав их непреложным фактом, нельзя пройти мимо той общности, что невольно зафиксировали оппоненты Жуковского и Пушкина (а в какой-то мере и их официальные апологеты позапрошлого века, и новейшие подражатели этих апологетов). Ниже я попытаюсь показать, что решение главной задачи эпохи — утверждения самодостаточности национальной поэзии — было совершено именно Жуковским и что тот период истории литературы, которому и посвящен этот этюд, должен рассматриваться, в первую очередь, как «эпоха Жуковского». Параллельно придется обратиться к другому вопросу: почему и современники, включая ближайших друзей поэта (может быть, за исключением Пушкина), и исследователи (в том числе — бесспорно выдающиеся) не видели в Жуковском центральной фигуры обсуждаемого периода, который символично завершается его смертью? Или, повторяя заостренно полемическое название доклада А. Л. Зорина (Банные чтения, 26 июня 1997): *Почему никто не любил Василия Андреевича Жуковского**.

* Доклад лег в основу статьи, позднее вошедшей в монографию автора; см.: Зорин А. Послание «Императору Александру» В. А. Жуковского и идеология Священного Союза // Новое литературное обозрение. 1998. № 32. С. 112—132. Зорин Андрей. Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII и первой трети XIX века. М., 2001. С. 269—295. Ср. корректирующую формулировку — «почему никто не понимал Жуковского?» в интересном и перспективном опыте интерпретации одного из самых «непонятных» сочинений Жуковского: Виноцкий Илья. Поэтическая семантика Жуковского, или Рассуждение о вкусе и смысле «Овсяного киселя» // Новое литературное обозрение. 2003. № 61. С. 119.

При таком подходе внутри рассматриваемой литературной эпохи выделяются три периода, примерно (но только примерно!) совпадающие с теми, что молодой Белинский назвал «Карамзинским», «Пушкинским» и «Смирдинским»^{*}. Первый приходится на 1790—1800-е годы. В начале его Жуковского на литературной сцене просто нет, но и после имевшего успех «Сельского кладбища», уже создав безусловные шедевры, он, во-первых, не стремится занять первенствующую позицию на Парнасе (более того — временами сомневается в необходимости принять писательскую миссию), а во-вторых, и не воспринимается современниками-сочувственниками как потенциальный лидер. Значимые новации Жуковского (ниже будет сказано о роли ранних элегий и баллад) либо трактуются как «допустимые отклонения» от магистральной линии развития, что задана Карамзиным (таков взгляд литературных союзников, «карамзинистов»), либо попросту игнорируются (неприязнь «архаистов» к Жуковскому вспыхивает позднее, когда он на короткий срок все же решается занять вакансию «первого поэта»).

Второй период — собственно то, что привычно именуется нашим «золотым веком» — открывается в 1812—1813 годах триумфами «Певца во стане русских воинов» и «Светланы». Жуковский начинает восприниматься «карамзинистами» как «главный поэт», а его, оказавшаяся победительной стратегия, (сакрализация собственно поэзии, а не личности поэта или особого поэтического языка и соответствующих ему жанров) отзывается в поэтическом самоопределении как сверстников (Батюшков, Денис Давыдов, Козлов усваивают уроки Жуковского по-разному, но именно его пример стимулирует их творческие поиски, что не отменяет возможности полемики — случай Батюшкова — но в едином смысловом поле), так и, что особенно важно, современников младших (лицейсты Дельвиг, Кюхельбекер, Пушкин, составившие «союз поэтов», в поле которого оказываются Баратынский и Языков). Ни резкие выступления против Жуковского в 1815—1824 годах,

^{*} Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1976. Т. 1. С. 121 («Литературные мечтания», 1834).

ни его уклонение от роли первого поэта (символический акт благословения автора «Руслана и Людмилы»), ни сдержанный (в лучшем случае) прием ряда его ключевых сочинений («Овсяный кисель», «Орлеанская дева», «Шильонский узник», проигрывающий на фоне пушкинского «байронизма»), ни его временный отход от поэтического творчества (демонстративная публикация «прощального» стихотворения «Я музу юную, бывало...» в трехтомнике 1824 года), по сути, картины не меняют. Роль «первого поэта» отходит к Пушкину (при этом Жуковскому необходимо вновь и вновь напоминать младшему собрату о его теперешней миссии — письма-наставления Жуковского Пушкину 1824—1826 годов прямо связаны с его временным уходом из поэзии), но сама поэзия остается «священной» («свободной», «бесцельной»).

Ситуация меняется на рубеже 1820—1830-х годов, когда с поэзией начинает успешно конкурировать проза. В 1831 году Жуковский возвращается в литературу, дабы наряду с Пушкиным решать вопрос о сохранении поэзии в антипоэтическую эпоху. Вопреки типовым представлениям внешнее доминирование прозы в 1830-х (да и 1840-х) годах еще не означает ее настоящей победы. Поэзия сохраняет высокий престиж, проза воспринимается на ее фоне (как более «привлекательный» или «полезный», но подчиненный вид словесности), наиболее авторитетные прозаики (Марлинский и Гоголь при всем их несходстве) ориентируют свои тексты на поэтическую традицию (то же касается достаточно многочисленных авторов «романтических» повестей и романов). Процесс «прозаизации» поэзии (обращения «романтиков последнего призыва», вроде Бернета или юных Тургенева и Майкова, к стиховой новеллистике, которая будет существовать, пусть на обочине литературы, и во второй половине века) свидетельствует не столько о разрушении традиции, сколько о ее властности. Будущее доминирование прозы (и ее сакрализация) обусловлены двумя типами рефлексии над поэзией, реализовавшимися в творчестве Пушкина и Жуковского, с одной стороны, и Баратынского и Лермонтова — с другой. Поздний Баратынский развивает идею обреченности поэзии (в современной духовной ситуа-

ции), а Лермонтов (особенно в «Не верь себе» и «Журналисте, читателе и писателе») признает ее объективную «ненужность» и «опасность», но происходит это в присутствии Жуковского, в эпосе которого «прозаизация» (сюжетность и учительность здесь идут об руку с метрическими и стилевыми экспериментами) становится способом утверждения новой поэтичности. Разумеется, действует поздний Жуковский иначе, чем зрелый Пушкин, но поиски его идут сходным курсом. К сожалению, «закатные» сочинения Жуковского, о необходимости изучения которых Ю. М. Лотман писал еще в статье «Истоки “толстовского направления” в русской литературе 1830-х годов» (1962)*, до сих пор в большинстве своем остаются «непрочитанными»**.

Здесь не место обсуждать вопрос о взаимосвязи «прозаической» (вторая половина XIX века) и «поэтической» эпох развития русской литературы. Подчеркнем лишь, что оттачивание (часто в формах пародии, как на конкретные тексты, так и на господствующие стили и ключевые «типажи») всегда подразумевало и мифологизацию «золотого века». В этой связи характерно, что многочисленные новаторские решения Жуковского в области собственно стиховой (прежде всего — в расширении метрического репертуара) были переведены из сферы рискованного эксперимента в сферу нормы Лермонтовым (главным «могильщиком» «поэтической эпохи» и предвестником подлинной победы прозы) и окончательно закреплены в русской поэзии «пародистом» Некрасовым, впервые воплотившим смутные мечты Лермонтова о «другой» (соединяющей «поэта» и «толпу») поэзии***.

* Лотман Ю. М. Собр. соч. М., 1998. Т. 1. Русская литература и культура Просвещения. С. 254.

** Отметим важные исключения: Янушкевич А. С. Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985; Киселева Л. Н. Карамзинисты — творцы официальной идеологии (заметки о российском гимне) // Тыняновский сборник. Шестые — Седьмые — Восьмые Тыняновские чтения. М., 1998. С. 24—39. Сейчас — в 2012 году — картина выглядит несколько отраднее.

*** Ср.: Гаспаров М. Л. Тынянов и проблема семантики метра // Тыняновский сборник. Первые Тыняновские чтения. Рига, 1984. С. 105—112.

Для того, чтобы оценить историческую роль Жуковского, необходимо хотя бы бегло обратиться к тому пониманию поэзии, что было присуще его наиболее влиятельным старшим современникам, то есть Державину и Карамзину. Хотя традиционно при разговоре об отношении Державина к поэзии цитируется финал послания «Храповицкому» (1797) — «За слова — меня пусть гложет, / За дела — сатирик чтит» — с непременным добавлением пушкинской полемической реплики, известной по статье Гоголя («Державин не совсем прав: слова поэта суть уже его дела»^{*}), реальное положение дел к ним, конечно, не сводится. Державин высоко ставил свою поэтическую деятельность не только в подражаниях Горацию («Памятник», 1796; «Лебедь», 1804), закономерно закрывающих первую и вторую части его «Сочинений», но и раньше, например, в финале оды «На смерть графини Румянцевой» (1787), где без какой-либо внешне мотивированной связи с основным сюжетом (утешением-наставлением княгине Е. Р. Дашковой) «вдруг» провозгласил: «Врагов моих червь кости сглохнет: / А я Пиит, — и не умру». Вполне ясно он осознавал и собственное новаторство, противопоставляя свой слог ломоносовскому в «объяснении» оды «На рождение в Севере порфирородного отрока» или называя свои заслуги в «Памятнике»: «...первый я дерзнул в забавном Русском слоге / О добродетелях Фелицы возгласить, / В сердечной простоте беседовать о Боге, / И истину Царям с улыбкой говорить». Однако важна Державину не поэзия как таковая (ср. в «Фелице»: «Пророком Ты того не числишь, / Кто только рифмы может плестъ»), но поэзия, посвященная истинно важному предмету.

Всего отчетливее эта мысль проводится в «Моем истукане» (1794; опубликовано — 1798), где поэт размышляет о своих правах на славу. Здесь «слова» как раз оказываются выше государственных «дел», поименованных «безделка-

^{*} Державин Г. Р. Соч. СПб., 2002. С. 291; Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. VIII. <Л.>, 1952. С. 229.

ми»: «Поищем! — Нет. — Мои безделки / Безумно столько уважать, / Дела обыкновенны мелки, / Чтоб нас заставить обожать...» Государственное служение Державина («с пленных снял железы», «отер сиротски, вдовьи слезы» и проч.) не достойно остаться в памяти потомства в отличие от его поэзии, славной именно своим «объектом»: «Но естли дел и не имею, / За что б кумир мне посвятить: / В достоинство вменить я смею, / Что знал достоинства я чтить; / Что мог изобразить Фелицу, / Небесну благодать во плоти; / Что пел я Россов ту царицу, / Какой другой нам не найти / Ни днесь, ни впредь в пространстве мира: / Хвались моя, хвались тем, лира!». Ср. также в «Видении Мурзы»: «Как солнце, как луну, поставлю / Твой образ будущим векам; превознесу Тебя, прославлю; / Тобой бессмертен буду сам»*. Язвительный И. И. Дмитриев рассказывал племяннику, что финальное двустишие сочинено им; если история и выдумана (с Дмитриева бы случилось), то очень удачно: дядюшка правильно угадал, что хотел сказать Державин (в чем он видел свою заслугу), а человек следующего поколения, мемуарист-племянник, расценил «дядюшкины» строки как истинно державинские: «Действительно, нельзя было лучше придумать окончания, тем больше, что оно совершенно в роде Державина: гордо и благородно!»**.

Разумеется, Державин писал не только о Боге, Фелице и великих государственных мужах, но даже отступая в анакреонтику, он помнил о ценностной шкале. Само обращение к «легкой поэзии» в павловское царствование несет оттенок оппозиционности, прямо обнаруживающийся в стихотворении «К лире», отклике на опалу Суворова. Истинная поэзия («Гром от лиры раздавался, / И со струн огонь летел») стимулирована подвигами Румянцева и Суворова, смерть первого и опала второго лишают поэзию смысла (герои уже получили высшую славу — «Мир без нас не позабудет / Их бессмертные дела»), а финальный вывод — «Перестанем петь Героев, / А начнем мы петь любовь» — должен проецироваться на

* Державин. С. 132, 656, 224, 90, 198, 77.

** Дмитриев М. А. Московские элегии. М., 1985. С. 165.

весь «анакреонтический» корпус. Поздняя «анакреонтическая» и «горацианская» поэзия должна читаться не только на фоне сегодняшних «важных» сочинений (тех, что невозможно писать по политическим причинам и тех, что все же пишутся; вспомним о страстном увлечении позднего Державина драматургией: трагедия — в отсутствии эпической поэмы — жанр наиболее престижный), но и на фоне давних од с правильно выбранным предметом. Прославляющая приватное бытие «Жизнь Званская» не только не обходится без обращений к сегодняшним подвигам, но и завершается мотивом посмертной славы поэта, обусловленной опять-таки его обращениями к истинному величию: «Здесь Бога жил певец — Фелицы»*. Кажется весьма правдоподобным, что финал, призванный показать, что есть истинный поэт, продиктован полемической задачей — Державин противопоставляет себя (певца Бога и Фелицы) герою элегии Жуковского «Вечер» и стоящему за ним автору**.

Если для Державина величие поэта (не только собственное, но и Ломоносова, Хераскова, Петрова) обусловлено величием восплаемого предмета (и лишь в какой-то мере своеобразием слога, на чем делали акцент первые интерпретаторы его поэтического наследия — от Вяземского до Белинского, старательно «романтизовавшие» Державина, писавшие о его творческой свободе от любых правил), то для Карамзина сам вопрос о «поэтическом величии» по меньшей мере проблематичен. Разумеется, Карамзин почитал Державина и сумел точно оценить потенциал молодого Жуковского, но поэзию как таковую он с определенного момента держал в сильном подозрении. Даже печатая в «Московском журнале» 1792 года «Поэзию» (единственное стихотво-

* Державин. С. 420—421, 390.

** См.: Фрайман <Степанищева> Татьяна. Об одном случае скрытой литературной полемики (Жуковский в «Жизни Званской» Державина) // Лотмановский сборник. З. М., 2004. Ср. также развивающую этот сюжет работу: Фрайман <Степанищева> Т. Державин и Жуковский. К вопросу о творческом наследовании // Пушкинские чтения в Тарту. З. Тарту, 2004.

ние Карамзина, в котором поэзия наделяется безусловно сакральным статусом), автор сопровождает текст пометой (*сочинена в 1778 г.*), возможно, не только из тактических соображений (умолчание о русской поэзии было формой ее дискредитации), как полагал Ю. М. Лотман, давший блестящий анализ этих стихов*, но и для того, чтобы указать читателю на нынешние сомнения в юношеском «штюрмерском» энтузиазме четырнадцатилетней давности. Со временем эти сомнения только усиливались.

От стихов Карамзин, по тонкому замечанию Вяземского, «требовал, чтобы все сказано было в обрез и с буквальной точностью»; ср. глубокие соображения Ю. М. Лотмана о последовательном стремлении Карамзина к «прозаизации» стиха**. «Поэтизация» же карамзинской прозы (Лотманом тоже упомянутая) имела отнюдь не тривиальный характер, постоянно корректируясь авторской иронией, колебаниями между установками на «достоверность» и «вымысел», семантической многоплановостью, что зачастую игнорировались типовыми читателями и многочислен-

* Лотман Ю. М. Поэзия Карамзина // Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. С. 24—25. Пользуясь случаем, укажем на до сих пор не замеченную (а потому повторяющуюся в переизданиях статьи) опisku исследователя. Анализируя «историко-литературную иерархию» стихотворения, Ю. М. Лотман приводит список поэтов, упомянутых Карамзиным, в котором предпоследним называет Горация, а далее указывает на «отсутствие в этом списке Вергилия». Между тем в списке отсутствует как раз Гораций (что совершенно логично, ибо «прозаическому» адепту «золотой середины» нет места в череде «сакральных» песнетворцев, открывающейся Моисеем и Давидом), а Вергилию посвящены весьма пафосные строки: «Как Сириус блесит светлее прочих звезд, / Так Августов поэт, так пастырь Мантуанский / Сиял в тебе, о Рим! среди твоих певцов. / Он пел, и всякий мнил, что слышит глас Омира; / Он пел, и всякий мнил, что сельский Теокрит / Еще не умирал или воскрес в сем барде». То, что мы имеем дело именно с опиской (пропущенной редактором) доказывает примечание к соответствующему фрагменту текста, где называется Вергилий, автор «Энеиды», «Георгик» и «Буколик»; см.: Карамзин Н. М. С. 24, 60, 377.

** Вяземский П. А. Соч.: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 220; Лотман Ю. М. Поэзия Карамзина. С. 27—32.

ными эпигонами. «Прозаизированная» поэзия Карамзина (в какой-то мере обгонявшая время, а в какой-то — не сумевшая одолеть собственную противоречивость) и его (а не многочисленных подражателей!) «поэтизированная» проза призваны были решать одну и ту же задачу — облагораживание общества через совершенствование языка. Слог становился главной проблемой, что при всех очевидных (и не раз обсужденных) плюсах существенно понижало статус поэзии. И не только «дурной». Вся словесность оказывалась «безделками» (карамзинский сборник «Мои безделки» появился в том же 1794 году, что и ода Державина «Мой истукан», где это речение используется в прямо противоположном смысле), которые не должно принимать всерьез. Поэзия для Карамзина не цель, но средство, потребное для решения самых разных вопросов — от политических до интимных.

Этой линии он придерживается на протяжении всего творчества. Зачин «Ильи Муромца» (1794) отнюдь не тождествен внешне схожему с ним (возможно, послужившему образцом) зачину «Душеньки» Богдановича. Важны здесь не столько «русизм» и «легкость», сколько ироническое отрицание мифологии как таковой. «Богатырская сказка» — это забава, уводящая от реальности, но вовсе не предполагающая ее отмены или трансформации:

Ах! не все нам горькой истиной
мучить томные сердца свои!
ах! не все нам реки слезные
лить о бедствиях существенных!
На минуту позабудемся
в чародействе красных вымыслов.

Характерно и то, что действие поэзии «минутно» (вероятно, поэтому «Илье Муромцу» и суждено было остаться незаконченным), и то, что вдохновляющая поэта «богиня света белого» (более чем успешно действующая и в обыденном мире) сравнивается с Протеем:

Ты, которая в подсолнечной
всюду видима и слышима;
ты, которая, как бог Протей,
всякий образ на себя берешь,
всяким голосом умеешь петь,
удивляешь, забавляешь нас, —
все вещаешь, кроме... истины...

.....
Ложь, Неправда, призрак истины!
будь теперь моей богинею...*

Формула «моя богиня» скорее всего восходит к «Meine Gottin» Гете (1780), однако Карамзин, как видим, вовсе не склонен числить «богиню» Фантазию сестрой Надежды, то есть придавать ей высокий статус спасительницы людей. (Когда в 1809 году Жуковский вольно переведет «Мою богиню», он пафос Гете сохранит в неприкосновенности.) Не менее важно, что «протеизм» здесь никак не знак эстетического (и духовного) совершенства (как мы привыкли мыслить после Пушкина и его интерпретаторов), но иронически поданная традиционная эмблема мирской лжи.

Разумеется, Карамзин, ведя речь о «лживости» поэзии, не стремится к ее полной дискредитации. Обращаясь «К бедному поэту» (1797), он ободряет пасынка Фортуны и рекомендует ему (как прежде читателям «Ильи Муромца») забывать-ся в вымыслах:

Мой друг! Существенность бедна:
Играй в душе своей мечтами,
Иначе будет жизнь скучна.

Ложь по-прежнему мыслится основной жизни, истина покрыта «непроницаемым туманом». Поэзия в таком контексте оказывается еще одной формой лжи (и самообмана) — конечно, не спасительной, но допустимой и извинительной, а торжество поэта — мнимостью (пусть и радующей «бедных певцов»):

* Карамзин Н. М. С. 149, 151; курсив Карамзина.

Кто может вымышлять приятно
Стихами, прозой, — в добрый час!
Лишь только б было вероятно.
Что есть поэт? искусный лжец:
Ему и слава и венец!

Особые права (проклятые свойства) поэта — права Протее:

Ты хочешь, чтоб поэт всегда одно лишь мыслил,
Всегда одно лишь пел: безумный человек!
Скажи, кто образы Протеевы исчислил?
Таков питомец муз и был и будет век.
(«Протей, или Несогласия стихотворца», 1798)

Противоречия в природе поэзии, но оттого поэзия не преодолевает своей ограниченности и «функциональности»:

Противоречий сих в порок не должно ставить
Любимцам нежных муз; их дело выражать
Оттенки разных чувств, не мысли соглашать;
Их дело не решить, но трогать и забавить.

Сколь ни рознятся внешне установки Державина (озабоченного «высотой» объекта) и Карамзина (сосредоточенного на «приятности» слога), по сути, оба поэта не желают признать поэзию самоценной. Карамзинское «забавить» не случайно перекликается со всем памятным определением, которое Державин дал своему слогу, а венчающая стихотворение о Протее закурсивленная формула «Поэзия — *цветник чувствительных сердец*»* (напомним, что отношение Карамзина к «чувствительности» было, мягко говоря, сложным) кажется лишь более изысканной огласовкой державинского уподобления той же поэзии «вкусному лимонаду».

Памятуя о неизбежной грубости обобщений (разумеется, у Карамзина на каждый тезис можно найти антитезис),

* Там же. С. 195, 242, 250, 251.

рискну все же сказать: на рубеже XVIII—XIX столетий у нас, быть может, и была великая поэзия, но не было идеи «величия поэзии» (по крайней мере — отечественной), что не исключало признания (ритуального или искреннего) величия тех или иных поэтов, как умерших, так и здравствующих. Аналогично у нас были новаторские эксперименты (прежде всего, тех же Державина и Карамзина), сыгравшие в дальнейшем весьма важную роль, но мыслились они либо как индивидуальные «причуды», либо как опыты освоения уроков западной словесности. Собственно поэзия оказывалась зажатой меж установкой на «величие предмета» (вызывавшей ассоциации с архаической высокопарностью) и установкой на «цивилизованность» (отзывавшейся культом «мелочей»), а потому и оказывалась в сильном подозрении. Прежде всего у крупных поэтов, не желающих (и/или не умеющих) отвлечься от этих установок. Здесь в равной мере интересны такие несхожие феномены, как эклектизм Дмитриева (и в изрядной мере всех типовых «карамзинистов»), замыкание Крылова в сфере одного традиционного (ставшего «авторским») жанра и трагические колебания Батюшкова меж ненаписанными великими поэмами и составившими его славу «безделками»-«опытами». Будущее утверждение прав поэтической индивидуальности (чей авторский почерк перестает восприниматься как случайная причуда) и признание на практике примерной равноценности разных жанров и стилей было невозможно без «сакрализации» собственно поэзии. Идея такой сакрализации стояла в повестке дня, но обрела плоть, как ни странно, не в результате зримой революции, а словно бы незаметно. Более того, решительно преобразовавший русскую словесность автор (Жуковский) целенаправленно — не столько теоретическими высказываниями, сколько жизнетворческой стратегией — убеждал литературское сообщество и публику, что дело было сделано его предшественником-учителем (Карамзиным), а литераторы и общество приписали лавры реформатора его ученику (Пушкину).

В писаном по-французски «Конспекте по истории русской литературы» (конец 1826 — начало 1827 гг.) Жуковский характеризует свое творчество и место в отечественной словесности следующим образом: «Я думаю, что он привнес кое-что в поэтический язык, выражая в своих стихотворениях некоторые понятия и чувства, которые были новыми. Его стихотворения являются верными изображениями его личности, они вызвали интерес потому что они были некоторым образом отзвуком его жизни и чувств, которые ее заполняли. Оказывая предпочтение поэзии немецкой, которая до него была менее известна его соотечественникам, он старался приобщить ее своими подражаниями поэзии русской...

Он, следовательно, ввел новое, он обогатил всю совокупность понятий и поэтических выражений, но не произвел значительного переворота»^{*}. Естественно объясняемая скромность в суждениях о себе не предполагает самоуничтожения — за «оговорочными» формулировками, указывающими на «частичность» и ситуативную обусловленность поэтических достижений автора, следует сильный тезис об обогащении «всей совокупности понятий и поэтических выражений» (в оригинале — «la somme des idées et des expressions poétiques»^{**}). Однако признав собственное значение, поэт делает характерный риторический ход: выясняется, что «обогащение» не тождественно «перевороту» («revolution»), каковой, согласно конспекту (и другим публичным и приватным высказываниям Жуковского), был совершен Карамзиным.

Эта модель была принята историками русской словесности (и, так сказать, «коллективным бессознательным» русского общества) задолго до того, как Л. Б. Модзалевский обнародовал конспект. Начиная, по крайней мере, с «пушкинских» статей Белинского (на деле — раньше) и до на-

* Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 324.

** Жуковский В. А. Неизданный конспект по истории русской литературы // Труды Института литературы (Пушкинского Дома). Труды отдела новой русской литературы. I. М.; Л., 1948. С. 301.

ших дней схема остается неизменной — поэтический дар Жуковского признается практически всеми (не касаемся здесь конъюнктурно-идеологических обертонов), но роль его в истории словесности трактуется как «промежуточная»; поэт предстает либо «продолжателем» Карамзина, представителем «эпохи чувствительности» (всего последовательнее в монографии А. Н. Веселовского; ср. резкий полемический пассаж в «Мелодике русского лирического стиха» Б. М. Эйхенбаума: «Русская историко-литературная наука, пренебрегавшая конкретными проблемами стиля, давно похоронила Жуковского под могильным камнем “сентиментализма”, в одной ограде с Карамзиным»*), либо «великим предшественником» Пушкина. В отличие от Карамзина, Пушкина и Гоголя Жуковский остается без своего «периода».

Оспаривать миф, восходящий к самому Жуковскому (причем не только «теоретику литературной истории», но, как попробуем показать, и практику поэзии), — занятие бессмысленное. (Да Жуковский и не нуждается в чьей-либо защите.) Резонно было бы установить некоторые причины формирования этого мифа (не вполне сводимые к психологическим особенностям Жуковского) и проверить, насколько он был бесспорен для хотя бы некоторых современников поэта. Академик М. Л. Гаспаров остроумно заметил: «Жуковский раздражал Тынянова тем, что был новатором, не будучи архаистом, а провинциал Тынянов ценил архаизм»**. Оставляя в стороне вопрос о более, как кажется, сложном отношении Тынянова к Жуковскому***, равно как и очень важную тему «архаистических» экспериментов Жуковского, рискну утверждать: будучи новатором, Жуковский совершенно не хотел им быть и, тем более, слыть. Пройдя за свои литературные полвека огромный путь и существенно эволюционировав, он заставил многих читателей воспринимать свое творчество как единое и словно бы неизменное. Отсюда значимость обращений зрелого поэта

* Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 349.

** Гаспаров М. Л. Записи и выписки. М., 2000. С. 9.

*** См. ниже статью «Жуковский в интерпретациях Тынянова».

к прежде «отработанным» сюжетам: «Ленора» (1831), «Бородинская годовщина» (1839) и гекзаметрическое «Сельское кладбище» (1839) не только корректируют «Людмилу» (1808), «Певца во стане русских воинов» (1812) и «Сельское кладбище» (1802), но и напоминают о них. То же касается и такого сложного идеологического текста, как «Боже, Царя храни», где в преобразованном за счет сокращений виде присутствует «Молитва русского народа»^{*}). Отсюда же общеизвестная диалектика «своего» и «чужого», подвигавшая современников (и прежде всего друзей поэта) на укоризны Жуковскому за его приверженность переводам, но позволившая самому поэту шутливо (но и серьезно!) рекомендовать своему немецкому корреспонденту лучшие сочинения германских авторов как «переводы из Жуковского». Ср. в этой связи пронизательное, несмотря на очевидную экзальтацию, суждение Гоголя в статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность»: «...сами немцы, выучившиеся по-русски, признаются, что перед ними оригиналы кажутся копиями, а переводы его кажутся истинными оригиналами <...> Переводчик теряет собственную личность, но Жуковский показал ее больше всех наших поэтов. Пробежав оглавление стихотворений его, видишь: одно взято из Шиллера, другое из Уланда, третье у Вальтер Скотта, четвертое у Байрона, и все — вернейший сколок, все слово в слово, личность каждого поэта удержана, негде было и высунуться самому переводчику; но когда прочтешь несколько стихотворений вдруг и спросишь: чьи стихотворения читал? — не предстанет перед глаза твои ни Шиллер, ни Уланд, ни Вальтер Скотт, но — поэт, от них всех отдельный <...> Каким образом сквозь личности всех поэтов пронеслась его собственная личность — но она так и видится всем. Нет русского, который бы ни составил себе из самих же произведений Жуковского верного пор-

* См.: Киселева Л. Н. Карамзинисты — творцы официальной идеологии (заметки о российском гимне) // Тыняновский сборник. Шестые — Седьмые — Восьмые Тыняновские чтения. М., 1998. С. 24—39.

трета самой души его»*. При этом очевидно, что Жуковский не стремится к конструированию «литературной личности» так, как это присуще некоторым его современникам, ориентирующимся на определенные амплуа (Денис Давыдов, молодой Языков, в определенной мере — Дельвиг и Баратынский), ряд «интимных» стихотворений не отдается им в печать, а биографические подтексты иных лирическихopusов закрыты для читающей публики (разумеется, исключая близких друзей). Мы воспринимаем, если вновь вспомнить конспект, именно «отзвуки» чувств и жизни; Гоголь не случайно писал не просто о портрете, но о «портрете души».

Отказ от зримого «я» при организующем едва ли не всякий текст мощном присутствии «я» скрытого характерен для Жуковского с первых значимых шагов на литературном поприще. «Сельское кладбище» создавалось в ходе дружеского состязания (вероятно, временами близящегося к сотворчеству) с работавшим над «Элегией» Андреем Тургеневым**. Тургенев стремится создать сочинение «оригинальное» (при всей зависимости от иноязычных образцов, включая Грея) и «личностное» (отголоски «соковнинского» сюжета), что прямо соотносится с его «антикарамзинизмом», гражданскими и/или «штюрмерскими» устремлениями***. Жуковский, избирая путь переводчика и точно следуя за не вполне приемлемым для Тургенева Греем, уклоняется от вакансии «русского Шиллера». Его «карамзинизм» не предполагает «литературной революции» — словесность уже существует, ее надлежит не создавать, а совершенствовать. Этот невысказанный, но примененный на практике посыл корреспондирует и со смысловыми тенденциями «Сельского кладби-

* Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: <В 14 т.> <Л.>, 1952. Т. VIII. С. 376—377.

** О творческой истории «Сельского кладбища» и его схождениях-расхождениях с «Элегией» см.: Фрайман <Степанищева> Т. Н. Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800 — первая половина 1820-х годов). Тарту, 2002. С. 17—35.

*** О литературной позиции Тургенева см: Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 372—389; прямо в связи с «Элегией» — Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 20—47.

ща» (стремление к небу не отменяет приязни к земному бытию: «И кто с сей жизнью без горя расставался? / Кто прах свой по себе забвенью предавал? / Кто в час последний свой сим миром не пленялся, / И зора томного назад не обращал»* [Жуковский 1999: 55], ср. у Тургенева: «Не вечно и тебе, не вечно здесь томиться! / Утешься; и туда твой взор да устремится, / где твой смущенный дух найдет себе покой / И позабудет все, чем он терзался прежде; / Где вера не нужна, где места нет надежде, / Где царство вечное одной любви святой»**), и с особо тщательной работой Жуковского над стихом. Как известно, ознакомившись с первым вариантом перевода, Карамзин предложил Жуковскому его усовершенствовать — совершенно иначе он обошелся с «Элегией» Тургенева. При публикации в «Вестнике Европы» она была сопровождается подстрочным полемическим (корректным по форме и очень резким по сути) примечанием издателя, указывающим как раз на недостаток оригинальности, а неудачные рифмы (о которых Карамзин говорил и в примечании) выделены курсивом (откровенно издевательским)***. Карамзин точно распознал разнонаправленность устремлений молодых авторов: первоначальный текст Жуковского не вполне достигал желаемой цели и мог быть усовершенствован (что и произошло; характерно, что правка «Сельского кладбища» осуществлялась Жуковским и позднее, при переизданиях ранней элегии) — текст Тургенева соответствовал авторской задаче (вне зависимости от отношения к ней Карамзина, указавшего, впрочем, читателю, с чем он имеет дело), а потому в частных «улучшениях» не нуждался. Поэтические энтузиасты следующего поколения ценили «Элегию» несмотря на дурные рифмы и — в отличие от Карамзина — не считали ее «безделкой». Напротив, небрежность могла

* Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999. Т. I. Стихотворения 1797—1814 годов. С. 55.

** Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971. С. 244.

*** См.: Вацуро В. Э. С. 44; Лейбов Р. Г. «Элегия» А. И. Тургенева в «Вестнике Европы» Н. М. Карамзина // Тыняновский сборник. Шестые — Седьмые — Восьмые Тыняновские чтения. М., 1998. С. 17—23.

восприниматься (сознательно или бессознательно) как знак истинной творческой свободы, как противовес более или менее укоренившейся в русской поэзии «гладкописи». Обреченный на чтение старых журналов узник Кюхельбекер был рад встрече с «Элегией» и записал в дневнике (2 июля 1832): «...еще в Лицее я любил это стихотворение и тогда даже больше “Сельского кладбища”, хотя и был в то время энтузиастом Жуковского. Окончание Тургенева “Элегии” (то есть цитированный нами выше пассаж, прямо противостоящий гармонизирующей отношения земли и неба страсти Жуковского. — А. Н.) бесподобно»*.

Тургенев и Жуковский превосходно понимали свою «разнонаправленность». В не предназначенном для печати поэтическом обращении к Жуковскому Тургенев противопоставляет себя адресату, что должен стать счастливым и спокойным «любимцем судьбы»: «А мне судьба велит за счастьем гоняться, / Искать его, не находить» [Поэты: 244]. Здесь прикровенная отсылка к «Элегии» («Что счастье? Быстрый луч сквозь мрачных туч осенних / Блеснет — и только лишь несчастный в восхищеньи / К нему объятия и взоры устремит, / Уже сокрылось все, чем бедный веселился») соседствует с реминисценцией «Сельского кладбища» («Мой взор его искал — искал — не находил»**). У Жуковского строка эта входит в монолог селянина, рассказывающего об исчезновении (как выясняется позднее — смерти) «певца уединенного». Благодаря повтору глагола, нетривиальной пунктуации и положению в концовке последней нагнетающей тревогу строфы (в следующей — разгадка: «Наутро пение мы слышим гробовое»), строка эта оказывается «ударной». Цитируя ее, Тургенев вплетает в свою тему погони за счастьем (как явствует из «Элегии» — бессмысленной) мотив скорой смерти молодого певца. (Безвременная кончина поэта задним числом наложила на стихи эти сильный отпечаток.) Разви-

* Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 153.

** Поэты 1790—1810-х годов. С. 244, 243; Жуковский В. А. С. 56.

вая этот сюжет тремя годами позже в «Вечере», Жуковский словно бы принимает предсказанное Тургеневым амплуа счастливого поэта.

Блажен, кому дано цевницей оживать
Часы сей жизни скоротечной!

Кто, в тихий утра час, когда туманный дым
Ложится по полям и холмы облачает,
И солнце, восходя, по рощам голубым
Спокойно блеск свой разливает,

Спешит, восторженный, оставя сельский кров,
В дубраву упредить пернатых пробужденье,
И, лиру соглася с свирелью пастухов,
Поет светила возрожденье!

Так петь есть мой удел...

И тут же — без какого-либо специального перехода — принимается «тургеньевская» роль обреченного:

но долго ль?.. Как узнать?..
Ах! скоро, может быть, с Минваною унылой
Придет сюда Альпин в час вечера мечтать
Над тихой юноши могилой*.

Разработанная Жуковским позднее антитеза «Теон — Эсхин» (в роли последнего, если мы выйдем в «жизненное пространство», оказывались Батюшков, по-своему повернувший этот сюжет в «Странствователе и домоседе», Кюхельбекер, Баратынский, Пушкин и даже поздний Гоголь) вырастала из сознания единства друзей-антагонистов (восходящей, вероятно, к повести Карамзина «Чувствительный и холодный», однако с существенной коррекцией в трактовке второго — «статичного» — персонажа). Основная часть

* Жуковский В. А. С. 77—78.

«Вечера» приходится на ночь: после восхода луны поэт предается скорбным раздумьям о сокрывшейся весне своих дней, утрате молодости и друзей-спутников, разочаровании, безжалостности судьбы. Но завершается элегия приходом утра (не важно, «реально» оно или грезится поэту), сквозь которое вновь проглядывает «ночь» (возможная смерть). Та же «диалектика» возникает на пике горестных рассуждений о всевозможных утратах: «Нет, нет! пусть всяк идет вослед судьбе своей, / Но в сердце любит незабвенных...». Отождествляя себя с Теоном (имеется в виду не только стихотворение 1814 года), Жуковский, во-первых, оспаривает концепцию Тургенева о тождестве душевного покоя (мира с бытием) и собственно счастья (подобно своему поэтическому alter ego, Жуковский перенес немало ударов судьбы), а во-вторых — при всем внешнем морализме, в иных случаях и навязчивом — признает некоторую правоту «странствующих». Теон лучше понимает Эсхина, чем Эсхин — Теона. Не случайно последними — заветными — трудами Жуковского стали поэмы о скитальцах, что достигают или должны достигнуть просветленного покоя, — «Одиссея» и «Странствующий жид». Осознав (не без серьезных колебаний, запечатленных особенно отчетливо в послании «К Филалету») свою судьбу как *свою*, Жуковский знает, что у других людей (в частности, поэтов) — другие судьбы.

Отсюда появление у Жуковского мотивов, вроде бы худо согласующихся с его моральными воззрениями. Приметить неожиданности можно и в песенной лирике, и в «Певце во стане русских воинов», и в «Шильонском узнике», но всего отчетливее они обнаруживаются в «личном» жанре Жуковского — балладе. В первой же из них, «Людмиле», он не только ослабил дух и формы Бюргерова оригинала, но — почти незаметно и очень последовательно противоборствуя источнику — вместо сурового воздаяния за ропот на Творца воспел силу любви, которая, как и в более поздних балладах, приводит к желанной цели — соединению разлученных «здесь». Пушкин в «Руслане и Людмиле» не просто ерничал, скреплявая возвышенный мистицизм «Двенадцати спящих

дев» с эротическим демонизмом «Рыбака». Завлекающая Ратмира дева с помощью чуть сдвинутой цитаты здесь отождествляется с балладной русалкой; ср.: «Она манит, она поет / И юный хан уж под стеною» и «Она поет, она манит — / Знать час его настал! / К нему она, он к ней бежит... / И след навек пропал»*.

Сходный ход использует Баратынский в мадригале А. А. Воейковой (то есть «Светлане»), где воспроизводится метр «Рыбака», а в финале цитируется зачин баллады.

Очарованье красоты
В тебе не страшно нам:
Не будишь нас, как солнце, ты
К мятежным суетам;
От дольней жизни, как луна,
Манишь за край земной,
И при тебе душа полна
Священной тишиной.

Ср.:

Бежит волна, шумит волна!
Задумчив, над рекой
Сидит рыбак; душа полна
Прохладной тишиной**.

Заметим, что именно от солнечного жара манит в воду (эротическое небытие) рыбака русалка, что «луна» после «Светланы» стала эмблемой Воейковой, а «прохладная тишина» (обернувшаяся у Баратынского «священной») послу-

* Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977—1979. Т. 4. С. 49; Жуковский В. А. Т. 3. С. 136. Об этом сюжете см. подробнее: Немзер А. «Сии чудесные виденья...» // Зорин А., Немзер А. Зубков Н. «Свой подвиг свершив...» М., 1987. С. 199 и сл.; Проскурин О. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999. С. 41—48.

** Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1989. С. 126; Жуковский В. А. Т. 3. С. 36.

жила основанием для приметного литературного скандала (строка резко порицалась в «Письме г-ну Марлинскому» Жителя Галерной гавани, то есть О. М. Сомова, что вызвало возражения Ф. В. Булгарина и А. А. Бестужева, коим в свою очередь отвечал Сомов*) и потому хорошо запомнилась публике. Комплимент Баратынского Воейковой был двусмысленным (а если вдуматься — оскорбительным), поэт намекал, что за платоническими играми хозяйки модного салона (и несчастной жены литературного уголовника) таятся игры совсем иного толка. Любопытно, что примерно об эту же пору — 1824—1825 — Баратынский пишет стихи, обращенные к «чаровнице» совершенно иного склада, завершающиеся строками «Как Магдалина плачешь ты / И как русалка ты хохочешь», где возникает мотив «пламени страстей», в которых «перегорела» героиня, и упоминается «душевная пустота»**. Не менее любопытно, что на 1824 год приходится полемический выпад против Жуковского в послании Баратынского «Богдановичу». Но нас, как и в случае с пародийным эпизодом в «Руслане и Людмиле», интересует здесь не конкретное содержание реплик младших поэтов, а то, что «сказалось» в них, быть может, помимо воли авторов. «Сказалось» же ощущение единства балладного мира Жуковского, где затруднительно разделить баллады о любви, которой препятствуют временные заблуждения героев (счастливо и на земле разрешающийся «Пустынник»), злые люди («Алина и Альсим», «Эльвина и Эдвин», «Эолова арфа»), высшая воля («Рыцарь Тогенбург») или «разноприродность» персонажей (демонические «Рыбак» и «Лесной царь»). Пушкин и Баратынский могут иронизировать над двусмысленностью баллад (и проглядывающей сквозь сюжетные тексты интимной лирики) Жуковского, но косвенно тем самым признают: именно Жуковский дал в русской поэзии права любовной страсти как таковой — будь то страсть к бедняку, преступнику, монахине или мертвецу.

* См.: Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. С. 224—225, 36—37, 228—234.

** Баратынский Е. А. С. 126.

Когда Грибоедов последовательно и жестоко боровшийся не только с карамзинизмом вообще, но и с собственно Жуковским («О разборе вольного перевода Бюргеровой баллады «Ленора», «Студент»), пародирует в придуманном Софией сне «суммированный» балладный текст, он попадает в ловушку. Необходимо исследовательское усилие (знание о литературной позиции Грибоедова), чтобы отождествить «бедного человека» из сна (так сказать, Арминия из «Эоловой арфы») с сентиментальным разночинцем-карьеристом и подлецом Молчалиным (не случайно ставшим любителем «песенок», каковыми для Грибоедова и были «элегизированные» песни и романсы Жуковского). То, что удалось Шаховскому в «Липецких водах», где баллада пародировалась прямо и грубо, а на осмеиваемого персонажа клеился ярлык поэта, сорвалось при более тонкой работе с материалом — для типового читателя (и многих литературоведов) сон Софии оказался не ложью (и дурью), а свидетельством душевной тонкости героини, предвестьем сна Татьяны (где ориентация на «Светлану» очевидна и очевидно же лишена «антижуковских» обертонов). Канонизированный Жуковским балладный лиризм (собственно и переведший этот жанр в высокий литературный регистр из сферы экспериментальных «безделок» или дурновкусного чтива) оказался сильнее полемической тенденции.

По сути, «ошибка» Грибоедова повторяла «ошибку» его единомышленника Катенина, чьи баллады — при всей их самобытности и энергии (несколько, впрочем, преувеличенных в классической статье Ю. Н. Тынянова) и несомненном полемическом пафосе — представляли «отражениями», «вариациями» баллад Жуковского. Не только «Убийца» (1815) читался на фоне «Ивиковых журавлей» (публикация — 1814), но и «Леший» (1815) в исторической перспективе видится предвестьем «Лесного царя» (1818). (Показательно, что Катенин, как и Жуковский, не вымышляет собственных сюжетов. «Старая быль» создается в принципиально иной ситуации.) Когда Катенин опередил Жуковского с «Певцом» Гете (1814), Жуковский, надо думать, сознательно обошел этот принципиально важный для него текст и свое понима-

ние высшей свободы поэта выразил переводом Шиллерова «Графа Гапсбургского». Катенинская стратегия «русификации» баллады была продолжением тех ходов, что Жуковский предпринял уже в «Светлане». Не только изначальная приязнь к старшему поэту, но и интеллектуальная честность заставили Кюхельбекера, решительно вставшего под «славянские» знамена, констатировать (не где-нибудь, а в программной статье, призванной низвергнуть школу Жуковского!): «Печатью народности ознаменованы какие-нибудь 80 стихов в “Светлане” и в “Послании к Воейкову” Жуковского, некоторые мелкие стихотворения Катенина, два или три места в “Руслане и Людмиле” Пушкина»^{*}. Кюхельбекер понимал, что его новые требования к литературе суть следствия перемен, уже свершенных Жуковским.

Здесь уместно вернуться к поставленному выше вопросу о «перевороте», который не произвел (или произвел?) в русской литературе Жуковский. В статьях 1824 года (и, видимо, тогда же писавшейся первой части «Ижорского») Кюхельбекер утверждал, что замена французских ориентиров германскими (а это считалось и считается делом Жуковского) не привела отечественную словесность к искомой самобытности. (Баратынский в послании «Богдановичу» был в своей критике «германизма» не менее радикален, хотя апеллировал к «улыбчивой» традиции «легкой поэзии» минувшего века.) Не так мыслил он в 1817 году (вскоре по выходе из Лицея), публикуя в *«Le Conservateur impartial»* статью *«Сoup d’oeil sur l’etat actuel de la literature russe»*. Бегло упомянув эксперименты Радищева и Нарезного, высоко оценив уже давние (1802) «Опыты лирической поэзии» Востокова (в том числе эквиметричные переводы из Горация), воздав хвалу Гнедичу, вводящему переводом «Илиады» «героические стихи древних», Кюхельбекер переходит к главному пункту: «С другой стороны, Жуковский не только переменяет внешнюю форму нашей поэзии, но даже дает ей совершенно другие свойства. Принявши образцами своими великих гениев, в недавние времена про-

^{*} Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 457.

славивших Германию, он дал (выразимся словами одного из наших молодых поэтов) германический дух русскому языку, ближайший к нашему национальному духу, как тот, свободному и независимому»*. У молодого Кюхельбекера «славянское», «германское» и «античное» начала оказываются сближенными (здесь уместно напомнить не только о его собственных экспериментах еще лицейской поры, но и о творчестве ближайшего друга, поэта-критика — Дельвига), а Жуковский предстает главным выразителем «духа» новой литературы. По сути, Кюхельбекер говорил именно о «перевороте», о литературной революции, что хорошо понял давний приятель Жуковского А. Ф. Мерзляков, резко напавший и на Жуковского (как за нарушающие все правила баллады, так и за обращение к гексаметру в переложениях Геббеля — вполне обосновано вновь сближаются «германизм», «античность» и «славянизм»!), и на его партизана Кюхельбекера на переросшем в скандал заседании Общества любителей российской словесности**.

Кюхельбекер был последователен. Его поэма «Кассандра» (1822—1823) прямо ориентируется на балладу Жуковского, продолжает ее сюжетно, а открывается посвящением наставнику с утверждением «Тобой впервые стал Поэтом я!» и значимой отсылкой к тому фрагменту прославленного послания Жуковского «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину», где речь идет о трагической судьбе Озерова: «О верь! — мне лавром будет тот терновник, / Который растерзал мое чело... [Кюхельбекер 1967: 329]; ср.: «Пусть Дружба нежными перстами / Из лавров сей венец свила / В них зависть терния вплела». Строки того же послания Кюхельбекер в 1820 году сделал эпиграфом стихотворения «Поэты»***, замысленного (и воспринятого, что отзывалось в известном доносе В. Н. Каразина) как манифест «союза поэтов», то есть главных, с точки

* Там же. С. 435.

** Речь Мерзлякова была позднее переработана в «Письмо из Сибири»; см.: Литературная критика 1800—1820-х годов. М., 1980. С. 187—188.

*** Кюхельбекер В. К. Избр. произв.: В 2 т. Л., 1967. Т. 1. С. 329; 128; Жуковский В. А. Т. 1. С. 347.

зрения автора, движителей новой литературы — Дельвига, Баратынского, Пушкина и самого сочинителя. Новая словесность творится под сенью Жуковского — и здесь формальная сторона (жанровое, метрическое, стилевое новаторство Жуковского) неотделима от концептуальной — именно Жуковский показал, что значит быть поэтом, и утвердил высший (сакральный) статус поэзии.

Мы сосредоточились на опытах Кюхельбекера именно потому, что в отличие от Пушкина он никогда не был «карамзинистом», человеком «литературной партии». (Переход его в «дружину славян» был по-своему логичен, что, впрочем, не помешало Пушкину удивиться этой метаморфозе.) Пушкина же охлаждение к «карамзинизму» как «секте» вовсе не отдалило от Жуковского — в 1824 году, когда старшего поэта, мешая политические обвинения с эстетическими, в той или иной мере поносили почти все молодые литераторы (а вовсе не одни «младоархаисты», к каковым невозможно отнести ни эклектика Рылеева, ни ультракарамзиниста Александра Бестужева, ни Баратынского), Пушкин в письмах последовательно защищает Жуковского и по-прежнему полагает себя его учеником. И это литературное убеждение, а не личная приязнь. Вяземский, связанный с Жуковским теснее, чем Пушкин, храня верность «литературной партии», разумеется, не позволял себе публичной критики Жуковского, но в эпиголии недовольство поэзией и позицией старшего друга, сомнения в его перспективах обнаруживал не раз. Здесь-то и проходила граница между «карамзинистами» (сверстниками Жуковского, включая младшего на девять лет Вяземского) и новым поэтическим поколением, которое, даже вступая в полемику с Жуковским, говорило на его языке.

Так, Баратынскому для выражения глубоко «антижуковских» умонастроений было необходимо «перепевать» в обращенных к Дельвигу стихах «Теона и Эсихина», используя раритетный (а потому узнаваемый) размер (чередование нерифмованных строк четырех- и трехстопного амфибрахия) и «античный» антураж: «Напрасно мы, Дельвиг, мечтаем найти / В сей жизни блаженство прямое: / Небесные боги не

делятся им / С земными детьми Прометея...»^{*}. Более сложные случаи переосмысления поэтических мифологем Жуковского можно обнаружить у Баратынского в «На смерть Гете» и «Последнем поэте», где место полемики занимает «корректирующее приятие», словно бы запланированное «открытой», предполагающей альтернативы, поэтической системой учителя. Сходная тенденция просматривается и у Пушкина, особенно отчетливо в «Евгении Онегине»^{**}, но также и в лирике — вплоть до «Вновь я посетил...» (где метр — бесцезурный белый пятистопный ямб — и некоторые тематические обертоны отсылают к некогда пародированной Пушкиным «Тленности», оставленные в рукописи строки о спасительной роли поэзии напоминают об эпистолярном диалоге с Жуковским в пору Михайловской ссылки, а легкая реминисценция «Сказки о рыбаке и рыбке» вкупе с поминанием Арины Родионовны вызывают ассоциации со «сказочным соревнованием» лета 1831 года) и «Когда за городом задумчив я брожу...» (вариация «Сельского кладбища»).

Несколько иной, но, по сути, не столь далекий от «версий» Пушкина и Баратынского, вариант взаимодействия с поэзией (и неотделимой от нее личностью) Жуковского представлен Тютчевым, относящимся к Жуковскому как «к некоторому идеальному “другому” его лирического мира»^{***}. Даже поэты, чье формирование пришлось на конец 1820-х годов и более поздние времена, закономерно соотносящие свои поиски не с давно «побежденным» Жуковским, а с «победителем» Пушкиным, не могут избежать диалога с Жуковским, полемической трансформации его жанров (в первую очередь — баллады) и сюжетов, наполнения новой семантикой

^{*} Баратынский Е. А. С. 77—78.

^{**} См. статьи «“Евгений Онегин” и эволюция Пушкина»; «Поэзия Жуковского в шестой и седьмой главах романа “Евгений Онегин”».

^{***} Лейбов Р. Тютчев и Жуковский. Поэзия утраты // Тютчевский сборник. П. Тарту, 1999. С. 49; см. также: Ошоват А. Л. Жуковский в биографии Тютчева // Четвертые Тыняновские чтения: тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1988. С. 15—16.

стиховых размеров, прочно ассоциирующихся со старшим поэтом: один из примеров лермонтовского переосмысления поэзии Жуковского обсуждается в статье «О балладном подтексте “Завещания”»; открытая блестящими наблюдениями Ю. Н. Тынянова тема «Некрасов и Жуковский» требует дальнейшей тщательной разработки (см., в частности, статью «Канон Жуковского в поэзии Некрасова»); перспективными представляются также поиски «следов» Жуковского в стихах Фета, Полонского, А. К. Толстого (см. статью о его последних балладах) и других поэтов середины XIX века.

Все сказанное выше парадоксальным образом не опровергает, но подтверждает самооценку Жуковского, усвоенную в дальнейшем критикой и историко-литературной наукой. Уступив вакансию великого поэта Пушкину, Жуковский не был склонен и в его творчестве (при искреннем восхищении многими созданиями младшего поэта) видеть «переворот» литературной системы, что была, с точки зрения Жуковского, возведена Карамзиным. Русская литература мыслилась им уже состоявшейся (об этом он и спорил с мыслящим совсем иначе Андреем Тургеневым), способной к совершенствованию и обогащению (в частности, осуществленному им самим — от этих своих достижений «скромный» Жуковский и не думал отказываться), но не нуждающейся в радикальном обновлении. В русской словесности, наставленной на путь истины Карамзиным, потенциально присутствует все, что сам Жуковский находит в литературах иноязычных (поэтому «чужое» и оказывается изначально «своим»), а другие писатели обретают так, как умеют. В том числе претворяя в «свое» то, что было прежде и иначе сказано Жуковским (или Пушкиным, или Гоголем). Это не предполагает «умаления» писателя, но выводит словесность за пределы земной истории. Понятно, что эта прямо не сформулированная, но последовательно и властно организующая поэтический мир Жуковского мысль точно соотносится и с его верой в святость и самодостаточность истинной поэзии, и с жизненной стратегией «Теона», и со стратегией творческой (глубоко новаторская поэзия позднего Жуковского может пользовать-

ся читательским успехом, но не вписывается в движущийся контекст эпохи, не становится «литературным фактом», а позднее, как было уже отмечено выше, плохо поддается исследовательской интерпретации — это просто «повести в стихах» или «сказки»; ср. «ускользание» от интерпретаций сказок Пушкина, отмеченную в сравнительно недавней очень важной работе^{*}), и с его воззрениями на судьбу России, в сущности уже достигшей идеала. Сравнив в «Воспоминании 30 августа 1834 года» Фальконетова всадника с Александровской колонной, Жуковский пишет: «Не вся ли это Россия? Россия, созданная веками, бедствиями, победою? Россия, прежде безобразная скала, набросанная медленным временем, мало-помалу, под громом древних междоусобий, под шумом половецких набегов, под гнетом татарского ига, в боях литовских, сплоченная самодержавием, слитая воедино и обтесанная волею Петра, и ныне стройная, единственная в свете своею огромностью колонна? И ангел, венчающий колонну сию, не то ли знаменует, что дни боевого создания для нас миновались, что все для могущества сделано, что завоевательный меч в ножнах и не иначе выйдет из них, как только для сохранения; что наступило время *создания мирного...*»^{**}.

Более или менее нам известно, чем обернулось «*время создания мирного*» в социально-политической истории России. Если же говорить об истории русской литературы, то картина получится более сложной. С одной стороны, на протяжении 1840-х годов антипоэтические тенденции неуклонно нарастали как в собственно изящной словесности («натуральная школа»), так и в типе восприятия литературы публикой. Здесь без преувеличения ключевая роль принадлежит Белинскому и как организатору литературы и в особенности как интерпретатору словесности минувших лет, предложившему, в частности, публике удобный — «реалистический» — код для прочтения Грибоедова, Пуш-

* Плеханова Мария. Сказки Пушкина и «московский текст» // Лотмановский сборник. З. М., 2004. С. 177—186.

** Жуковский В. А. Проза поэта. М., 2001. С. 65—66.

кина, Гоголя и Лермонтова. С другой же стороны (и здесь роль Белинского опять-таки очень велика), те же самые Грибоедов, Пушкин, Гоголь и Лермонтов получили статус национальных классиков, а литература (обретшая историю столетнего восхождения к названной четверке) — высочайший общественный статус. Так складывалась влиятельная до сих пор (при учете всех богоборческих порывов) мифологема «золотого века», лишь на фоне которого («на фоне Пушкина») осуществляется словесность второй половины XIX — начала XXI веков. Формирование национального канона шло путем присоединения к вышеназванной четверке классиков авторов следующих поколений (от Тургенева до наших современников), но при всех ситуационно обусловленных дополнениях и «усекновениях» сохранялось убеждение в том, что у нас есть (или была в прошлом) великая литература.

Жуковский, благодаря которому мы эту действующую (а на мой взгляд, не только многое объясняющую, но и продуктивную) мифологему обрели, в канон русской классики никогда не входил и сейчас не входит. Тем более интересным кажется мне построение истории русской словесности первой половины XIX века «под знаком Жуковского». Хотя появление этой (а равно и любой другой) истории литературы и представляется маловероятным, на самом деле для построения ее сделано сейчас совсем не мало. Больше, чем когда-либо в прошлом.

2006

ЗОЛОТОЙ ВЕК: ЛЕГЕНДА, СТАВШАЯ ИСТОРИЕЙ

Эта статья предваряла составленную мной антологию поэзии пушкинской эпохи, в которую вошли стихотворения Павла Александровича Катенина (1792—1853), Дениса Васильевича Давыдова (1784—1839), Ивана Ивановича Козлова (1779—1840), Антона Антоновича Дельвига (1798—1831), Вильгельма Карловича Кюхельбекера (1797—1846), Кондратия Федоровича Рылеева (1795—1826), Дмитрия Владимировича Веневитинова (1805—1827), Николая Михайловича Языкова (1803—1846), Александра Ивановича Одоевского (1802—1839), Владимира Григорьевича Бенедиктова (1807—1873).

Ни одна антология не может быть полной. Потому, упреждая справедливые недоумения читателей, составитель считает должным предварить свой рассказ о поэзии пушкинской поры тремя важными оговорками — напомнить о том, что не вошло в наше издание, но весьма значимо осталось за скобками.

Во-первых, это поэты, во многом (если не во всем) сопоставимые с представленными в нашем издании. Они — каждый по-своему — столь же деятельно участвовали в литературной жизни первых десятилетий прошлого века, их стихи нередко становились событиями, рождали восторги, надежды и разочарования, вызывали яркие отклики критиков и собратьев по стихотворческому цеху. Без них не представишь себе напряженной и противоречивой (то есть — живой) литературной панорамы пушкинской эпохи, но и приписать им лишь историческое значение было бы сущей несправедливостью. Проще говоря: составляя я не однотомник, а двухтомник, вошел бы в него еще и сочинения Василия Львовича Пушкина (1770—1830) и Федора Николаевича Глинки (1786—1880), Николая Ивановича Гнедича (1784—1833) и Петра Александровича Плетнева (1792—1866), Александра Александровича Бестужева (Марлинского) (1797—1837) и Василия Ивановича Туманского (1800—1860), Степана Петровича Шевырева (1806—1864) и Алексея Степановича

Хомякова (1804—1860), Виктора Григорьевича Теплякова (1804—1842) и Андрея Ивановича Подолинского (1806—1886). Досадно, и даже очень, но объем диктует нам правила. Досадно и другое: распространенный «хрестоматийный» подход (от каждого поэта — несколько лучших стихотворений) деформирует как историческую перспективу (словесность не состоит и никогда не состояла из одних шедевров), так и творческие индивидуальности настоящих художников (понять поэта можно лишь по достаточно представительному корпусу). Надо надеяться, что наша антология (и эта статья) стимулируют обращение к другим изданиям — персональным томам «Библиотеки поэта», двухтомнику «Поэты 1820—1830-х годов» (Л., 1972), трем подготовленным составителем сборникам «Русская поэзия» (1801—1812; 1813—1826; 1826—1836 — М., 1989—1991) и т. п.

Во-вторых, в книгу не вошли неоднократно издававшиеся сочинения крупнейших поэтов эпохи — И. А. Крылова, В. А. Жуковского, К. Н. Батюшкова, А. С. Грибоедова, князя П. А. Вяземского, Е. А. Баратынского, Ф. И. Тютчева. Здесь проще — для любителей российской словесности голоса корифеев всегда слышны, а герои нашей антологии постоянно напоминают читателям о своей современности классикам.

В-третьих, но не в последнюю очередь, — за пределами издания остается поэт, чье имя украшает титульный лист книги. Как и в подавляющем большинстве аналогичных сборников, «поэты пушкинской поры» являются нам в отсутствие Пушкина. Только ли устойчивая традиция обеспечивает такое парадоксальное положение дела? Видимо, все-таки нет. Размышляя о «многократном и противоречивом осмыслении» пушкинского творчества современниками и литературными потомками, Ю. Н. Тынянов писал: «Самая природа оценок, доходящая до того, что любое литературное поколение либо борется с Пушкиным, либо зачисляет его в свои ряды по какому-либо одному признаку, либо, наконец, пройдёт вначале первый этап, кончает последним, — предполагает особые основы для этого в самом творчестве». Природа пушкинского дара обусловила совершенно особенную роль

«первого поэта», «певца самодержавного» (удачное выражение поэта Ф. А. Туманского). Пушкин не похож ни на одного из героев этой книги, но в каждом из них мы угадываем некоторые пушкинские черты, вне зависимости от того, усвоили их Пушкин, овладев опытом старшего собрата, или щедро поделился ими с братом младшим. Конфликтность, характеризующая творческие отношения Пушкина с некоторыми его современниками, не отменяет, но парадоксальным образом укрепляет эту зависимость. В иных случаях (например, отношения Катенина и подавляющего большинства поэтов пушкинского поколения) Пушкин оказывается единственной точкой соприкосновения, казалось бы, непримиримых антагонистов. В иных взаимное творческое тяготение поэтов (например, молодых Дельвига и Кюхельбекера, зрелых Дениса Давыдова и Языкова) позволяет яснее увидеть «противопушкинские» тенденции их художественных систем. Наконец, нередко поэты, вроде бы сознательно выбравшие стезю, отличную от пушкинской (например, «гражданственный» путь Рылеева или «балладно-элегический», в духе Жуковского, путь Козлова), в собственно стихотворческой практике оказываются «пушкиньянами» в куда большей мере, чем можно было бы предположить по их декларациям.

Этот таинственный пушкиноцентризм обнаруживается уже в пору вступления лицейского стихотворца в большую литературу. Первые послевоенные годы — время главных успехов «школы гармонической точности», возглавляемой Жуковским и Батюшковым. Это эпоха громкой славы Жуковского, пришедшей к поэту после «Певца во стане русских воинов» и «Светланы», эпоха наиболее напряженной и плодотворной поэтической деятельности Батюшкова (венцом ее стало издание «Опытов в стихах и прозе», 1817), эпоха победы «нового слога», утверждения карамзинистских стилистических (и стоящих за ними культурных) принципов как господствующей нормы. Именно в эти годы значимыми становятся имена поэтов, оказавших существенное влияние на молодого Пушкина, — Дениса Давыдова и Павла Катенина.

Оба уже достаточно опытных стихотворца изначально не были «своими» в карамзинистской среде, оба писали своеобычно, уходя от гармонических канонов и приоритетных поэтических тем, оба во второй половине 1810-х годов обратили на себя внимание читательско-писательского сообщества. Но совершенно по-разному и с принципиально различными результатами. Давыдов легко завоевал престижное место на российском Парнасе — Катенин занял позицию вечного аутсайдера, желчно констатирующего «неправильное» движение отечественной словесности. В определенной мере такой расклад был мотивирован личностно — действительно, поэт-партизан обладал счастливым характером (точнее, умел убедить в том современников и потомков), а Катенин был человеком мизантропической складки. Однако не меньшее значение имели их сознательные литературные установки, адекватно отразившиеся в поэтической (и жизнелитературной) практике.

Ранние «гусарские» стихи Давыдова достигли славы прежде, чем печати. Разудалые послания к Бурцову несомненно выламывались из рамок литературного этикета — веселая вненормативность и обеспечивала им громкий успех. «Низменно»-предметная лексика («пунш», «трубки», «стаканы», «усы», «кивер», «ментик» и даже «арак»), комически окрашенная в стиховом контексте военная терминология, легко соединяющаяся с терминологией картежной и почти хулиганским просторечием (замечательное «Понтируй, как понтируешь, / Фланкируй, как фланкируешь; / В мирных днях не унывай / И в боях качай-валяй»), интонационная свобода и дилетантская небрежность в словоупотреблении и рифмовке — все это придавало давыдовской «гусарщине» живое обаяние. Показной дилетантизм и кружковой (в данном случае — полковой, гусарский) контекст словно бы освобождали стихотворца от диктата жанровых и стилистических норм.

Между тем эти «простые» по внешнему виду опыты вышли из-под пера вполне искушенного литератора, понимавшего, что такое поэтическая традиция, и чуткого до новых веяний.

Призывая Бурцова на пунш, Давыдов не только использовал устойчивую антитезу «дворец/домик», но и изящно цитировал великолепные строки державинского «Вельможи»:

Чтоб пурпур, злато всюду взор
В твоих чертогах восхищали,
Картины в зеркалах дышали
Муся, мрамор и фарфор.

Вот что из этого сделал Давыдов:

В нем нет зеркал, ваз, картин...

Нет картин, да заменятся
Ташкой с царским вензелем!

Вместо зеркала сияет
Ясной сабли полоса...

А на место ваз прекрасных,
Белораморных, больших...

Показательно, что первая характеристика давыдовского «домишки» — «В нем нет нищих у порога» — корреспондирует с обличительными строфами той же державинской оды, описывающими бедных просителей в приемной «второго Сарданапала»: «А там израненный герой...» и т. д.

«Гусарский пир» разрешается эпикурейской кодой, шутиливо домашняя огласовка которой вовсе не отменяет ее родства со столь значимым для эпохи мотивом ранней и счастливой смерти. В «Песне» (1815) мотив этот зазвучит еще отчетливей:

То ли дело средь мечей!
Там о славе лишь мечтаешь,
Смерти в когти попадаешь,
И не думая о ней!

Строки эти могут ассоциироваться и с финалом батюшковского послания «Мои пенаты», и с мистическим воодушевлением, царящим в строфах «Певца во стане русских воинов», посвященных предчувствию счастливой смерти юных мечтателей-ратников. Заметим, что гибельный восторг «Песни» вырастает из все той же забубённой вольности («Сабля, водка, конь гусарский»), из все того же отождествления полноценной жизни с битвой и пиром («Днем — рубиться молодцами, / Вечерком — горелку пить!»).

В «Договорах» Давыдов ухитрился соединить элегическую мечтательность с сатирой и пародией, в «Поэтической женщине» заключил восторженный (и выразительно энергичный) комплимент колкостью, стоящей на грани приличий, в «Решительном вечере гусара» сумел на «гусарском» языке сказать о подлинной страсти, запечатлев в трех грубоватых по тону строфах сложный психологический рисунок (чувство, смущение, готовность к поражению, таимая боль, верность при любых обстоятельствах своему колоритному — и уже привычному публике — вненормативному образу). Гусарское амплуа Давыдова было разом искренним и игровым: потому прежде не для печати писанные сочинения (теснейшим образом связанные с творимой легендой о поэте-гусаре) смогли войти в прижизненный сборник стихотворений, потому в серьезных (иногда глубоко драматических) стихах заметно ощущается игровое начало. Принципиальный шаг навстречу большой словесности был совершен в элегическом цикле 1815—1817 годов, где Давыдов, точно усвоивший поэтику жанра и стилистические уроки Батюшкова (превосходная звукопись, выверенная композиция, умелое использование и варьирование традиционных поэтических формул), сохранил неукротимую энергию своих боевых и застольных «как бы экспромтов». Прежде эротизировались битвы и биваки, теперь враг вахт-парадов, дворцов и сентиментальных воздыханий заговорил о любви. И любовь предстала страстью — такой же безудержной, как кровавый бой и гомерическая попойка.

Эту-то страсть (широко раздвигающую стилиевые границы «школы гармонической точности», но помнящую о ее

законах) и почувствовали новые друзья Давыдова — арзамасцы, ею-то и пленился молодой Пушкин. В 1829 году на вопрос умного собеседника (М. В. Юзефовича), «как он не поддался тогдашнему обаянию Жуковского и Батюшкова и даже в первых своих опытах не сделался подражателем ни того, ни другого?», поэт отвечал, «что этим он обязан Денису Давыдову, который дал ему почувствовать еще в Лицее возможность быть оригинальным». Серьезность пушкинского признания подтверждается письмом самого Давыдова к Вяземскому от 29 января 1830 года: «Пушкин хвалил стихи мои, сказал, что в молодости своей от стихов моих стал писать свои круче и приноравливаясь к оборотам моим». Здесь существенно не только пушкинское «ученичество», но и невольно зафиксированная особенность литературной стратегии Давыдова — он хорошо понял, что оригинальность подразумевает включенность в ценностный контекст эпохи, отводящий каждому незаурядному поэту свою роль, свою стилевую тональность, свое жанровое пространство. Будучи непохожим, Давыдов органично вписался в арзамасский (а затем — пушкинский) литературный круг. Дружба не только со сверстниками, но и с младшими поэтами (Пушкин, Баратынский, Языков), постоянные просьбы об исправлении стихов (этикетные обращения здесь были важны сами по себе — правку друзей Давыдов нередко оставлял без внимания), всегдашняя готовность выступать под журнальными знаменами Пушкина, поэтизация недавнего прошлого, даже неожиданно скептическая оценка собственных стихов, обретших книжное обличье (Давыдов писал Вяземскому: «Вы господа, друзья и собутыльники мои с юности моя, вы ослеплены на их счет оттого, что вы глядите на них не так, как на произведение словесности, а как на воспоминание очарований протекшей вашей молодости. Каждый стих, каждая рифма стихов моих напоминает вам ваши 18, 19, 20 лет») — все это черты «ансамблевого», «плеядного» мышления, характерного не только для Давыдова (точно, со вкусом и практически без потерь выдержавшего свою поэтическую роль), но и для большинства поэтов пушкинской поры.

Именно такой тип литературного поведения был совершенно неприемлем для Катенина — главного оппонента «плеяды» (или «арзамасской шайки», как выражался он в частных письмах). Насколько Давыдов подчеркивал свой дилетантизм (речь идет о поэтической установке, а не о мере начитанности или версификационной технике; Давыдов был не только большим поэтом, но и человеком широко образованным, основательным военным историком, азартным читателем как изящных, так и ученых, политических сочинений), настолько Катенин делал ставку на неуклонный профессионализм. Всякий жанр (вовсе не обязательно узаконенный классическими трактатами об искусстве поэзии), по Катенину, предполагает свои ненарушаемые правила. Личность стихотворца (столь важная для всей новейшей поэтической культуры) есть лишь своего рода инструмент: поэт каждым своим творением должен стремиться к гипотетическому совершенному образцу. Всякий поэтический текст мыслится замкнутым и самодостаточным миром, взаимодействием меж такими «мирами» (то есть единство творческой личности и творческой судьбы) в расчет принимать не может и не должно. Скрещение жанров, обусловленное как раз новой ролью поэта, возрастанием лирического начала, — знак неумелости. Лирический индивидуализм — свидетельство об интеллектуальной бедности сочинителя, занятого исключительно своими жалкими чувствами. (Это не значит, что Катенин не умел скорбеть в стихах. Когда ему потребовалось излить накопившуюся за долгие годы боль, он написал эпическую «Элегию», самой трансформацией жанра, обращенного к античным истокам, дав очередной урок новейшим «плакальщикам». Но даже и в редких собственно лирических опытах — вроде раннего стихотворения «Грусть на корабле» — он стремится к эпической конкретности, прозаизированной детализации.) «Союзные» отношения поэтов (обязательно подразумевающие смешение стихов и действительности, поэтизацию личности и привнесение внелитературных элементов в эстетическую оценку текстов), культ дружества и братства (с неизбежными пиршественными

обертонами) — литературное интриганство, «партийность», непрестанно (с основанием, а иногда и без оных) примечаемые и возбраняемые Катениным. (Это не значит, что Катенин не умел дружить — его человеческое благородство отмечено многими мемуаристами. Это не значит, что сам он был чужд «духу партии» — этим очно и заочно попрекали Катенина многие литературные противники. Попрекали, не понимая, что пристрастность Катенина была собственно литературной, свободной от человеческой приязни, не становясь от того менее сектантской, а подчас и безвкусной.)

Понятно, почему Катенину претил общий настрой — он, по верному замечанию Пушкина, и впрямь был человеком прежней эпохи. Сам Катенин, впрочем, никогда бы не согласился с подобной аттестацией. Поэзия всегда одна, разные времена лишь открывают новые жанровые и стилистические перспективы, но не уничтожают прежние образцы, а главное никак не допускают всегда, согласно Катенину, дурной эклектики. Если Гораций и Расин не сочиняли баллад, это не значит, что сей род дурен. Дурны баллады Жуковского с их лиризмом, суггестивностью, меланхолией. В 1815—1816 годах Катенин, прекрасно чувствовавший семантические перспективы жанра, демонстрирует все основные варианты баллады: о любви («Наташа»), о преступлении («Убийца»), о любви, превращающейся в преступление («Ольга»), о темных силах, губящих человека («Леший»), об автономном величии поэта («Певец»). Если в «Ольге» он оспаривал конкретное решение Жуковского (переложение «Леноры» Бюргера в «Людмиле»), если «Убийца» мыслился ответом на перевод Жуковским «Ивиковых журавлей» (почему не на басню «Совесть», почерпнутую И. И. Дмитриевым из Флориана, где отцеубийца, слыша в щебете воробьев страшные обвинения, бросает в гнездо камнями и тем самым выдает себя?), то «Леший» и «Певец» появились прежде, чем Жуковский переложил «Лесного царя» и «Графа Гапсбургского». Речь таким образом шла не только о «неверных переводах», но о критике балладной системы Жуковского в целом. Катенина раздражало не то, что Жуковский обращался к иноязычным источ-

никам — сам он поступал так же, а формальной «русификации» колорита в «Людмиле» было не меньше, чем в «Ольге». Требовалась не условная национальная окраска, а достоверное изображение народно-патриархального мироощущения; фольклорные мотивы мыслились не как призма, сквозь которую созерцается душа современника, но как самоценность. Поэтому Катенину глубоко чужда семантическая двусмысленность лирических баллад Жуковского — поэтому ему нужен слог нагой, точный и раздражающий приверженцев гармонии своей грубоватой энергией. Классическое последовательно жанровое мышление Катенина превращало его экспериментальные баллады в образчики ультраромантизма. Мужественная борьба Катенина с гладкописью и лиризмом была чревата серьезными издержками — от обеднения психологического рисунка до утраты собственно стиховой гармонии. С другой же стороны, именно Катенин напоминал об осязаемости отдельного слова (в поэзии Батюшкова, Жуковского и особенно их эпигонов теряющего собственное значение, растворяющегося в потоке красивых и выветренных формул); катенинская «простонародность» вела к словесной предметности, столь важной для Пушкина и послепушкинской поэзии (Тынянов справедливо говорил о возрождении катенинских поэтических приемов у Некрасова и А. К. Толстого).

Внимательно взглядевшись в поэтическое движение рубежа 1810—1820-х годов, мы замечаем, что одиночество Катенина (оставляем в стороне сложный вопрос о литературной позиции Грибоедова, во многом Катенину близкой, но отнюдь не тождественной) обусловлено не столько вектором эстетических поисков, сколько их радикализмом, не столько позитивной, сколько негативной стороной катенинской творческой программы. Обращение к фольклорной традиции, обычно связываемой с установкой на прозаизацию, было значимой литературной потребностью. Свидетельством тому интереснейшие эксперименты Жуковского в переводах из Гебеля (плохо принятые современниками, а позднее справедливо сопоставленные Пушкиным с про-

стонародными балладами Катенина). Другое дело, что «архаизм» Жуковского был культурнее и сдержаннее — лидер «школы гармонической точности» умел и в прозаизированном тексте сохранить дух поэзии. Другой важный сюжет из того же ряда — поэтическая практика молодых Дельвига и Кюхельбекера, основанная на пристальном внимании к русской народной поэзии, античности и немецкой преромантической словесности.

В 1817 году, едва выйдя из Лицея, Кюхельбекер публикует программную статью «Взгляд на нынешнее состояние русской словесности», основные тезисы которой несомненно сложились в ходе дружеского общения с Дельвигом, тех совместных чтений русских и германских поэтов, о которых мы знаем из воспоминаний Пушкина. Кюхельбекер жестко критикует классицистическую поэзию века минувшего, сочувственно упоминает экспериментировавших с белым стихом В. Т. Нарезного и А. Н. Радищева, с восхищением пишет об эквиметрических переводах А. Х. Востокова из Горация (тут же напомнив о приверженности Востокова германской музе) и «Илиаде» Н. И. Гнедича, утверждающей на русской почве древний гекзаметр. Вслед за комплиментами Гнедичу идет впечатляющая кода: «С другой стороны, Жуковский не только переменяет внешнюю форму нашей поэзии, но даже дает ей совершенно другие свойства. Принявши образцами своими великих гениев, в недавние времена прославивших Германию, он дал (выразимся словами одного из наших молодых поэтов) германический дух русскому языку, ближайший к нашему национальному духу, как тот, свободному и независимому». Здесь показательно многое: и умолчание о других поэтах «школы гармонической точности» (не только о Вяземском, но и о непременно сопутствующем Жуковскому Батюшкове), и отождествление «русского» с «германским», и менее отчетливо выраженное (зато осязаемое в тогдашней поэтической практике автора и Дельвига) признание взаимосвязи между новейшей элегической поэзией, доставившей заслуженную славу Жуковскому, и обращении к древностям, национальным и общеевропейским.

Античность и народность — главные ориентиры Дельвига и Кюхельбекера, непрестанно экспериментирующих с раритетными стиховыми размерами, внимательных к свежим неиспорченным чувствам «простого» и/или «древнего» мира, стремящихся соединить инокультурный поэтический язык с новейшим содержанием. В этот сложный и не вполне устойчивый смысловой комплекс как неперменные составляющие входили: убежденность в священном статусе поэзии и собственно поэта; идея поэтического содружества, подразумевающая своеобразное распределение ролей (Кюхельбекер — пламенный энтузиаст, Дельвиг — мудрый, улыбочиво-снисходительный ленивец-счастливец, скоро сблизившийся с выпускниками Лицея Баратынский — разочарованный меланхолик, Пушкин — безусловный корифей со своими особыми правами; идея прирастающего «союза поэтов», демонстративной до эпатажа взаимной поддержки во многом держалась удивительным педагогическо-организаторским даром Дельвига); тоска по недостижимой — здесь и сейчас — высшей гармонии (отсюда естественность элегических мотивов, проникающих и в гражданскую лирику, и в лирику эпикурейскую, и даже в тонкие фольклорные имитации).

Романтическая сакрализация поэзии, поэта и поэтического союза была привлекательной и перспективной. Предполагалось, что поэты должны в единстве своем быть разными. Дальнейший ролевой расклад в рамках «плеяды» обуславливался изначальным посылом юных энтузиастов, чувствующих, что именно им выпало на долю выстроить в России «царство поэзии» (или ее золотой век). Вне зависимости от качества непосредственных контактов с собственно «союзом поэтов» стихотворцы, вступавшие в литературу на рубеже 1810—1820-х годов (да и в первую половину следующего десятилетия) были обречены на выстраивание собственной поэтической легенды: разгульный бурш Языков, вещий страдалец Козлов, «не поэт, а гражданин» Рылеев, юный мудрец Веневитинов обрели устойчивые амплуа в результате не одних лишь собственных, но и коллективных (иногда не вполне оторефлектированных) творческих усилий. Общий рост

культуры стиха (обусловленный, не в последнюю очередь, стремительной эволюцией Пушкина и быстрым утверждением его особого статуса), с одной стороны, споспешествовал самоопределению поэтических индивидуальностей, с другой же, открывая дорогу квалифицированным эпигонам (феномен, возможный лишь в эпохи поэтического подъема), ставил поэтов даровитых перед болезненными вопросами. Противоборство центростремительных (пушкинских) и центробежных тенденций характеризует искания практически всех видных участников литературного процесса.

Языков, вероятно наиболее органично усвоивший пушкинскую легкость стиха, умеющий без натуги сочетать «гладкопись» со зримой энергией (здесь были важны уроки Дениса Давыдова, Пушкиным опосредованные; сравним глубокую взаимную приязнь Давыдова и Языкова в 1830-х годах), в доверительных (и не рассчитанных на чужие глаза) письмах к братьям постоянно стремится от Пушкина дистанцироваться и дает не слишком лестные характеристики его новым сочинениям (заметим, что Дельвиг и Пушкин ценят поэзию молодого Языкова очень высоко). Теоретически Языков вроде бы ориентируется на «архаизирующую» традицию, полагает должным обратиться к поэме на историческом материале, с иронией отзываясь о собственных разгульных стиховых мелочах — практически он остается в рамках привычных легких жанров, легко сочетает песню с элегией, мадригал с эпиграммой, культивирует дружеское (с интимными деталями) послание, претворяя эту маложанровую мешанину в своеобразную сугубо лирическую, по слову Пушкина, «повесть» о своей судьбе.

Рылеев сознательно подчиняет свои стихи узким политическим целям и, по сути, заменяет поэзию — риторикой. При этом в программных (согласно удачному пушкинскому речению, целящих, да не в попад) «Думах» в качестве строительного материала взяты общеромантические (балладно-элегические) поэтические клише (те самые «общие места», что Пушкина раздражают). В «Войнаровском» и отрывках из «Наливайко» он изо всех сил стремится уйти от пушкинской

предметности, стиховой динамики, описательной энергии — и постоянно сбивается на пушкинский тон (не случайно Дельвиг, скептически относящийся к рылеевским стихотворным «гражданствованиям», с удовольствием перечитывал «Смерть Чигиринского старосты», ориентированную на описательные отступления пушкинских поэм). Отрицая пушкинскую установку на точное воспроизведение исторической фактуры (Рылееву закономерно не нравилась «Песнь о вещем Олеге»), поэт-декабрист, работающий на историческом материале и втянутый в силовое поле пушкинской стиховой культуры, поневоле подчиняется новой норме, сущностно чуждой его аллюзионному письму. Рылеев, конечно, понимал, что Дмитрий Донской, Иван Сусанин, Богдан Хмельницкий и Артемий Волынский не могли мыслить и изъясняться в одном и том же ультралиберальном духе; он осознанно жертвовал историзмом достоверностей во имя обнаружения национальной исторической константы, отыскать которую можно было никак не в «переродившейся» современности, но в конструируемом прошлом. Антиисторизм здесь предполагал обращение к истории, что решительно расходилось с пушкинскими поисками «прошлого как такового», сполна сказавшимися в работе над «Борисом Годуновым».

Несколько позднее Веневитинов (чья не слишком сильная поэтическая индивидуальность с редкостной точностью описана в классических работах Л. Я. Гинзбург) окажется не в силах выразить сложившимися элегическими формулами новое философское (шеллингянское) содержание. В целом ситуация напоминала рылеевскую: «цель» (правда, совсем иная) давила на поэзию, а возможности собственно стихотворческих новаций ускользали из поля зрения сочинителя, захваченного исключительно «внепоэтической» задачей. Даже в петербургских стихах конца 1826 — начала 1827 года, где тематически поэт вышел из узких рамок «любомудрия» и приблизился к байронической тональности (что дало исследователям сомнительное право сопоставлять Веневитинова с Лермонтовым), стих остается формульным, скучновато правильным и начисто лишенным энергии. Легенда о Веневитинове скла-

дывалась почти без учета его поэтической практики — успех же ее был обеспечен не только трагической гибелью очень молодого и безусловно интеллектуально яркого человека, но и общелитературной необходимостью в сюжете о нереализованном даровании. Заметим, что наряду с московскими друзьями по обществу Любомудрия в канонизации Веневитинова существенную роль сыграл потаенный дирижер российского поэтического оркестра Дельвиг, тесно общавшийся с Веневитиновым в последние годы его жизни.

Три достаточно несхожих сюжета ясно говорят, сколь условны традиционные представления о пушкинском золотом веке. Противоречия накапливались параллельно достижениям новой поэтической генерации, в 1824—1825 годах они затронули самое ядро «союза поэтов». Принято считать, что главным нарушителем спокойствия стал Кюхельбекер, перешедший под влиянием Грибоедова в стан «славян»-архаистов и подвергший строгой критике элегическую традицию в статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие». Разумеется, статья была резкой (иные из острых формулировок автора требовали уточнений, иные были не вполне корректно переосмыслены его оппонентами), но совсем неожиданной она не была ни в свете прежних воззрений Кюхельбекера, ни в общем литературном контексте 1824 года. Архаистические тенденции, требование возрождения оды, похвала Катенину (в 1820 году Кюхельбекер судил его достаточно строго, верно отмечая разлад между намерениями и их воплощением), даже порицание Жуковского за тот самый «германизм», что прежде столь высоко ценился поэтом-теоретиком, — все эти соображения лишь оркестрировали магистральную мысль: словесность не должна замыкаться в рамках одной элегической традиции. Оппоненты Кюхельбекера обращали внимание на имена и, так сказать, конкретные жанровые рецепты (достаточно однобокие, что свойственно всем литературным манифестам), а речь шла о принципах, о необходимости расширения поэтических горизонтов. Характерно, что, приводя позитивные примеры (стихи, озаглавленные «пе-

чатью народности»), Кюхельбекер рядом с Катениным называл опыты Жуковского («Светлана», «Послание к Воейкову») и Пушкина (два или три места в «Руслане и Людмиле»), характерно, что надежды на появление истинно русской поэзии Кюхельбекер связывает с только что возбраненными им же Пушкиным и Баратынским. Характерен и его принципиальный комплимент «древним элегиям» Дельвига. (Кюхельбекер, конечно, понимал, что опыты Дельвига сложным образом соотнесены с общим движением новейшей лирической поэзии; он сознательно шел на полемический перегиб, фиксируя их своеобразие и не боясь возможных «полусправедливых» упреков в литературном кумовстве, которые тут же и прозвучали из уст умелого полемиста Ф. В. Булгарина). Антиэлегический пафос у Кюхельбекера совпал с очередным приступом интереса к «славянщине» и гражданственным установкам (в принципе гражданственная установка не обязательно сопрягалась со стилистическим архаизмом — Рылеев в стихах оставался эклектиком), но пафос этот мог проявляться и в совершенно другом контексте. Баратынский, порицаемый Кюхельбекером за элегизм (и действительно отдавший ему еще большую дань, чем автор статьи «О направлении нашей поэзии...»), ровно о ту же пору пишет послание «Богдановичу», где возбраняет «хандру немецких муз», приставшую к музам отечественным, и прямо указывает на зачинателя сих бедствий:

Жуковский виноват: он первый между нами
Вошел в содружество с германскими певцами
И стал передавать, забывши Божий страх,
Жизнехуленья их в пленительных стихах.

Баратынский зовет не к народности, одическому восторгу и большим формам, но к традициям галантной легкой поэзии («Мечты игривые тобою были петы. / В печаль влюбались мы. Новейшие поэты / Не улыбаются в творениях своих, / И на лице земли все как-то не по ним»). С позиций политического радикализма порицают Жуковского (легко

отождествляя великого поэта с эпигонами и возлагая на него ответственность за их творения) Рылеев и Александр Бестужев. Нотки неудовольствия то ли творчеством Жуковского вообще, то ли его самоповторами и монотонностью, то ли его отходом от поэзии, то ли эпигонами приметны в эпистолярных суждениях Дельвига, Вяземского, Пушкина. Позиции по многим параметрам различны (не принимая архаистическую переориентацию Кюхельбекера, Пушкин апеллирует к Дельвигу и Баратынскому), тем более различны формы критики в адрес Жуковского (разница между замечанием в приватном письме и журнальной статьей весьма велика; впрочем, эпистолярные суждения легко становятся достоянием литературных кругов), однако кризис элегического жанра, кажется, признается всеми. Видимо, и Жуковским, на долгие годы оставляющим лирическую поэзию, как кажется, не только из-за занятий с наследником, разлада с младшим поколением и личных горестей. Жуковский, может быть, раньше темпераментных младших поэтов ощутил необходимость поиска принципиально новых путей — к началу 1830-х годов он обретет второе дыхание; при этом новый «эпический» Жуковский будет продолжать линию своих экспериментов десятилетней давности, столь мало поначалу понятых.

Любопытно, что нападки на Жуковского почти не распространяются на лично и мировоззренчески близкого ему Ивана Козлова. Напротив, «Чернец» приносит поэту-слепцу окрыляющий успех. Здесь современники были прозорливее потомков — они чувствовали, что Козлов ориентируется не столько на Жуковского, сколько на «байронизм», на русской почве опосредованный поэзией Пушкина. Тут был значим и выбор дебютного жанра (романтическая поэма), и постоянные переводы из Байрона, а также не менее постоянные обращения к лицу первого романтического поэта (Жуковский к Байрону относился настороженно), и любовь к красочным, фактурным описаниям, и гораздо более «звучный» стих, далекий от изысканных полутонов тончайшего виртуоза Жуковского. Козлов талантливо упрощал пушкин-

скую поэтику первой половины 1820-х годов, освобождая ее от семантической многомерности, но сохраняя внешнюю привлекательность колоритного образца. Частые печалования поэта-страдальца были столь крепко мотивированы его злосчастной судьбой, что никак не подходили под марку «жеманного вытья».

Собственно элегии у Козлова редки, а оригинальные баллады, как правило, неудачны. Он был переводчиком в гораздо большей мере, чем Жуковский, таинственно претворявший «чужое» в «свое». У Козлова собственно «своего» практически не было, его заменял усредненный послепушкинский канон — хороший русский стих, в меру динамичный, в меру описательный, в меру предметный, способный запечатлеть внешний рисунок самых разных признанных шедевров европейской словесности — от Петрарки до Мицкевича, от Ариосто до Байрона, от Шенье до Бернса. Эти хорошие русские стихи звучали чуть «по-переводному», даже когда материалом служил русский пейзаж, как в популярном стихотворении «Жнецы», и в то же время несли печать русскости, даже когда в них нескрываяемо обрабатывался иноземный источник, как в еще более популярном переводе романа Томаса Мура «Вечерний звон». Инерция хорошего стихописания перешла от Козлова в поэзию второй половины XIX века — к Майкову, Мею, Полонскому, но там — на фоне общего господства прозы — она либо уходила в тень, либо подвергалась насмешкам; в поэтическую эпоху эта «тьень» пушкинской гармонии парадоксальным образом никого не раздражала.

Характерно, что поэзия Козлова практически не эволюционировала. Полемические бури и разнообразные поиски «нового слова» не затрагивали поэта, легко нашедшего свою стезю и удивительным образом сочетавшего монотонию с универсальностью.

Если Козлов словно бы заранее отказался от внутреннего движения, то для большинства его современников дело обстояло решительно иначе. История внесла свои жестокие коррективы в литературные размолвки 1824—1825 годов —

после 14 декабря все стало иначе, не только для казенного через полгода Рылеева и отторгнутого от литературной жизни, погребенного в одиночных казематах Кюхельбекера, но и для тех, кто оставался на свободе. Новое царствование было встречено с осторожным оптимизмом, не отменяющим скорби о друзьях, товарищах, братьях. Редкие анонимные публикации Кюхельбекера и Александра Одоевского — дело рук Дельвига, Вяземского, Пушкина, верных духу «союза поэтов». Сам «союз», осознаваемый как высокая и необходимая ценность (здесь узник Кюхельбекер был абсолютно солидарен с Дельвигом и Пушкиным), претерпевал не всегда радостные изменения.

Шесть декабрьских выпусков Дельвигова альманаха «Северные цветы», два альманаха «Подснежник», подготовленные опять-таки при живейшем участии Дельвига, издание «Литературной газеты» — этапы борьбы за единство высокой поэзии перед лицом антипоэтического века. Шла эта борьба с переменным успехом. И дело не сводилось к сложностям политического характера (настороженность правительства по отношению к литераторам, сформировавшимся в александровскую эпоху, друзьям поверженных заговорщиков, была постоянной, не слишком справедливой и зачастую оскорбительной) или изменению литературной конъюнктуры (наступление развлекательно-обличительной прозы, развившееся в удивительном для литераторов пушкинского круга коммерческом успехе романов ловкого сочинителя, журналиста и политика Булгарина). По-прежнему болезненно стояла проблема все размножающихся (и требующих признания) эпигонов. Трудно было сочетать привычный литературоцентризм с ростом философских, исторических, естественнонаучных, политических интересов в обществе. При этом представление о поэзии как универсальном языке оставалось в силе: многочисленные совершенно внепоэтические идеи требовали себе «поэтического» воплощения, а их адепты оказывались очередными незадачливыми реформаторами русской словесности. (Веневитинов был первым в этом ряду; другое дело, что, доведись ему избежать ранней

смерти, он, вероятно, мог бы оказаться разумным посредником между молодыми московскими мыслителями и кругом Дельвига — Пушкина.) Сказывались и естественные человеческие расхождения прежних друзей — во второй половине 1820-х они, впрочем, еще не были столь болезненны, как позднее. Рубеж определяется с грустной точностью — 14 января 1831 года, смерть Дельвига.

Выше говорилось о незаурядном даре Дельвига — даре друга, наставника, советчика, организатора общих литературных начинаний. Достигнув совершенства в нескольких поэтических жанрах (прежде всего, в «античной» идиллии и подражаниях народным песням), тонко работая с «модными» романсом, сонетом и элегией, осторожно примериваясь к другим поэтическим моделям (поэт имел обыкновение тщательно и неторопливо обдумывать свои замыслы, далеко не все из которых получили воплощение), Дельвиг обладал завидно широким взглядом на поэзию (он был явно терпимее не только темпераментного и потому «сектантствующего» Вяземского, но и в принципе чуткого к чужой манере, интонации, мысли Пушкина). Эта широта основывалась на упоминавшемся выше доверии к поэзии как таковой, всегда священной в своей самодостаточности: именно Дельвиг, как мы знаем от Пушкина, говорил, что цель поэзии — поэзия. Посему Дельвигова широта и отзывчивость подразумевала память о мере, о высокой норме, о гармонии.

В «Старой записной книжке» Вяземский зафиксировал: «Дельвиг говаривал с благородной гордостью: “Могу написать глупость, но прозаического стиха никогда не напишу”». Конечно, это была шутка, но в ней таилось много правды. «Поэзия его, как воды Артеузы, сохраняющие свежую сладость свою и при впадении в море, протекает между нами, не заимствуя ни красок, ни вкуса разлившегося потока. Первобытная простота, запах древности, что-то чистое, независимое, целое в соображениях и в исполнении служат знаменiem и украшением лучших его произведений». В этой блестящей характеристике Вяземского много правды, но, увы, не вся. Поэзия Дельвига не могла сливаться с «разлив-

шимся потоком», но о потоке этом поэт знал не понаслышке. Гармонический идеал Дельвига все более становился чужим эпохе, требующей чего-то нового, лихорадочного, напряженного, сочетающей апологию страстей с приязнью к холодным расчетам. Одно из последних опубликованных стихотворений Дельвига — идиллия «Конец золотого века», идиллия о гибели идиллии. В ней Дельвиг, не отступаясь от своих эстетических (и стоящих за ними мировоззренческих) принципов, поведал об их скором исчезновении — неизбежном, как конец Аркадии и смерть покинутой пастушки. Демонстративный характер следующего за идиллией «Эпилога» «Стихотворений барона Дельвига» («Так певал без принужденья, / Как на ветке соловей...») еще раз утверждал свободную поэзию как высшую ценность, но не отменял ее обреченности.

Со смертью Дельвига кончился условный и все же реальный золотой век. Наступило время разобщенности и, как следствие, утраты веры в поэзию. С особенной силой эти мотивы звучат в поздней лирике Баратынского, но по-своему они сказываются и у Языкова, лихорадочно ищущего новых ценностей (сам поэт в одном из писем говорит о своем пути из «кабака» в «церковь», увы, многотрудном и не всегда удачном, хотя и одарившем нас несколькими очевидными шедеврами), то умолкающего, то взрывающегося стихами, исполненными энергии, но лишенными прежнего молодого буйства, даже у Дениса Давыдова, воспроизводящего старые стилистические ходы и печалющегося об ушедшем веке богатырей. Верность идеалу, как это ни странно, отчетливо звучит у Кюхельбекера — узник, а затем ссыльный, он может на миг поверить, что поэзия его оставила, но никогда не соглашается признать ее поражение. Баратынскому, Кюхельбекеру, Языкову, Вяземскому придется жить в новую эпоху — не только без Дельвига, но и без Пушкина. Жить — оглядываясь. И было на что.

Уже декабрьская литературная и общекультурная ситуация резко изменила положение поэта. Мощная инерция прежней взаимоподдержки создала феномен Веневитино-

ва — затем почти десять лет Россия жила без по-настоящему значимых новых имен. Большинство поэтов, писавших и печатавшихся (иногда весьма активно) во второй половине 1820 — 1830-х годах, не находили дружественного отклика аудитории (да в общем-то и своего цеха). Приметное неприятие новых сочинений Пушкина (при столь же приметном почтении к Пушкину молодому) — симптом очень показательный. Общественная потребность в «новом и другом» великом поэте породила странную (и обреченную на провал) попытку своеобразной «реанимации» золотого века, предпринятую журналом «Библиотека для чтения» в середине 1830-х годов: хозяин журнала О. И. Сенковский, острый, эрудированный и по-своему блестящий литератор, начисто лишенный собственно поэтического вкуса и в сущности поэзию презиравший, неоднократно назначал «гениями» разнокалиберных стихотворцев позднеромантического призыва, иногда — не лишенных способностей, иногда — вовсе бездарных, но непременно предпочитающих экспрессию, напор, голую эмоциональность и внешнюю эффектность уравновешенной гармонии. На этом фоне случился короткий триумф Бенедиктова — поэта очень яркого, но по генезису своему эклектичного, сочетающего черты давыдовской «гусарщины», языковской стилевой экспрессии («звон» стиха, крупно поданные эротические мотивы), условно говоря, козловской картинности и отголоски «поэзии мысли». (Приглядевшись, в бенедиктовской мозаике можно найти самые разные стилевые «осколки» — державинские, батушковские, пушкинские, французской элегической поэзии рубежа XVIII—XIX веков, байронизма, новейшего французского романтизма и т. п. Состыковывались они, однако, не слишком удачно — лермонтовского личностного начала, лермонтовской воли, способной органически соединить гетерогенные стили, у Бенедиктова не было.) Буйный метафоризм, театральная приподнятость тона, аффектированные страсти, несомненная речевая смелость были вполне привлекательны; тоска по непременно новой — антиканонической — поэзии (не мешавшая публике скептически относиться к Баратынскому

и оставлять вовсе без внимания тютчевские шедевры, опубликованные в пушкинском «Современнике») оказалась на миг преодоленной. По иронии истории шумный успех Бенедиктова пришелся на последние годы Пушкина — трудные, горькие, но, вопреки убеждению современников, отнюдь не бесплодные в творческом отношении. Против своей воли Бенедиктов, лично глубоко Пушкина почитавший, оказался последним и опасным прижизненным антагонистом «первого поэта». Единоборство было недолгим — Бенедиктова безжалостно уничтожила не резкая критика Белинского, но та же целенаправленно наступавшая «прозаическая» эпоха, что надолго развеяла память о прочих конкретных поэтических индивидуальностях золотого века.

С 1830-х годов и до века серебряного почти всякий поэтический успех — это успех на короткий срок, успех ситуативный и словно бы случайный: так будет с Огаревым, Тютчевым, Фетом, Полонским, Аполлоном Григорьевым, Случевским, Надсоном. Удержать всерьез завоеванную славу удалось лишь Лермонтову и Некрасову. Но и за порог золотого века шагнули только двое — Пушкин и Жуковский, остальным поэтам (опять-таки вплоть до серебряного века, возродившего престиж поэзии как таковой) выпала, в лучшем случае, участь «исторических памятников». Их практически не читали, да и изучали (не слишком дотошно) лишь в связи с Пушкиным. В то же время память о совершенно особенной эпохе (пусть воспринимаемой с иронией, часто недоброжелательной) в культуре хранилась — сработала она только в начале XX века, когда легенда начала обретать черты истории, перестала быть только легендой.

Характерно, что и здесь поэтам, формировавшимся до 1825 года, повезло больше, чем дебютировавшим позднее. Если Катенин и Кюхельбекер после работ Тынянова заняли подобающее место в истории отечественной словесности, то Александр Одоевский, безусловно самый талантливый поэт 1830-х годов, к тому же, как и все декабристы, постоянно находившийся в поле зрения историков, до наших дней остается по-настоящему не прочитанным. Между тем его нервная

и блестящая лирика, его импровизационная свобода, его экспериментаторская смелость, его трагическая напряженность, сказывающаяся в резких и неожиданных диссонансах, стремительных переходах от полновесной гармонии к эмоциональному надрыву, от одухотворенной просветленности к демоническому отчаянию, его внеконтекстность и неприютность подразумевают отнюдь не равнодушно почтительное отношение к «еще одной жертве» николаевской эпохи. Одоевский — поэт редкостной красоты, но красота его стихов несет на себе печать обреченности. Это красота, существующая на грани срыва и исчезновения. Привычная после Жуковского тема просветленной смерти молодого певца (воина, мудреца, пророка) у Одоевского (по преданию, восклицавшего 14 декабря «Ах, как славно мы умрем!») оказывается существенно трансформированной — за смертью не предвидится поэтическое воскресение. (Возможно, что глубоко религиозному поэту было достаточно веры в другое Воскресение, но в стихах и оно признается далеко не всегда.) Поэзия и сопряженные с нею молодость и душевная чистота исчезают бесследно. Видимо, иначе, по Одоевскому, и быть не может.

Что вы печальны, дети снов,
Бесцветной жизни привиденья?
Как хороводы облаков,
С небес, по воле дуновенья,
Летят и тают в вышине,
Следов нигде не оставляя, —
Равно в подоблачной стране
Несли вы...

Отголоски этих строк «Элегии», как и других, из стихотворения «Куда летите вы, крылатые станицы...», слышны в лермонтовском реквиеме его старшему другу. Но даже волшебные стихи Лермонтова, памятные всякому сведущему читателю русской поэзии, не смогли одолеть внутренней энтропии, властвовавшей над чудесным поэтом, который не

слишком любил оглядываться и с редкостным равнодушием относился к собственным поэтическим созданиям. Стихи — сны, мечты, облака, время их — миг, тайновиденье не может да и не должно быть запечатленным. Вглядываться в эфирную поступь уходящей красоты можно долго, но удержать ее невозможно.

Здесь грань, отделяющая Одоевского (и, кажется, точно его расслышавшего Лермонтова) от людей золотого века. Одоевский любит поэзию за ее эфемерность и хрупкость, потаенность и обреченность; для его немногим старшего друга Кюхельбекера поэзия — сила, возвращающая молодость, одолевающая скорбь, неправду и самое время.

Лицейские, ермоловцы, поэты,
Товарищи! Вас подлинно ли нет?

Интонация этих строк из стихотворения «На смерть Якубовича» убеждает: со смертью, избавляющей от тягот земного бытия, ничего не кончается. Были — значит и есть. Как есть, согласно гомеровскому эпиграфу к стихотворению «Три тени», «и в подземном царстве Аида дух человека и образ». Как существуют всегда тенями явившиеся к сибирскому изгнаннику Дельвиг, Грибоедов, Пушкин. Как живет легендарный, но реальный золотой век.

1998

ЗОЛОТОЙ ВЕК: ОПЫТЫ КОНКРЕТИЗАЦИИ ТЕМЫ

Заметки, приуроченные к юбилеям поэтов «золотого века», сочинялись в разные годы: какие-то до «суммарной» статьи, какие-то — после. Писать большую работу о движении русской поэзии в первой половине позапрошлого века я никогда не собирался, сейчас к тому никак не готов и едва ли когда-нибудь сочту это предприятие для себя посильным. Но расширить картину хочется. Если о Жуковском и Пушкине в других местах этой книги говорится довольно много, то Батюшков и Баратынский возникают лишь на периферии некоторых «неоконченных повестей». Между тем без них — как и без других «новых» (по сравнению со статьей) героев нижеследующих этюдов — ландшафт «золотого века» слишком многое теряет. Можно посетовать, что в книге не нашлось места (у автора — времени и сил) для разговора о еще нескольких незаурядных стихотворцах (в первую очередь, о Крылове и Вяземском). Самому жаль, но выше головы не прыгнешь.

С другой стороны, в эссе о Денисе Давыдове, Дельвиге, Языкове, Веневитинове, Бенедиктове возникают смысловые (и даже цитатные) пересечения с помещенным выше «общим» повествованием о поэзии пушкинской эпохи. Упоная на снисходительность читателя, замечу все же, что акценты здесь расставлены иначе: одно дело — встраивать сочинителя в историко-литературный контекст, другое — пытаться найти (и запечатлеть) его индивидуальность. Иногда истинную, иногда — легендарную, но от того не менее интересную.

Включение в «золотовечную» галерею портретов Тютчева и Хомякова может быть оспорено. Тютчева принято числить по второй половине XIX столетия; благодаря многим замечательным историкам литературы хорошо известно, что в пушкинскую эпоху молодой поэт сознательно занимал позицию маргинала, а легенда о его причастности пушкинскому кругу (в самом широком смысле) очень мало говорит о Тютчеве и очень много о своеобразном искривлении историко-культурного зрения, о бессознательном мифотворчестве «прозаического» (антипоэтического) времени.

Все так, но, с одной стороны, «маргиналом» Тютчев оставался всю жизнь, с другой же — специфика его «отдельности» теснейшим образом связана с той эпохой, где он «силой вещей» был одновременно «своим» и «чужим» (а не только «чужим» — пусть и восхищающим лучших ценителей поэзии! — как в послепушкинскую эру).

С Хомяковым — иная история. Не как поэт он, в первую очередь, памятен, да и говорится в моей заметке собственно о стихах немного. Мне, однако, кажется, что именно поэтическое воспитание (и/или органичная связь с поэтической эпохой) определили главные — благородные и обаятельные — черты его личности и — в изрядной мере — особенности его писательского (в широком смысле) дела.

А что первая позиция в этом разделе досталась (все честно! по старшинству) графу Хвостову, мне только приятно.

Поэт, любимый небесами

Граф Дмитрий Иванович Хвостов. 1757—1835

Дмитрий Иванович Хвостов не родился графом — титул для него исходатайствовал у короля Сардинии Суворов, на племяннице которого Хвостов был женат. Не похоже, чтобы хороший дворянин, человек богатый, просвещенный и успешно служивший грезил о бессмысленной побрякушке, но и отвергнуть дар почитаемого дядюшки Хвостов, разумеется, не мог.

Твой список послужной и оды,
Хвостов! доказывают нам,
Что ты наперекор природы
Причелся к графам и певцам.

Так ехидничал Вяземский, *природный князь*. Слово, ныне привычно означающее азартного, но не талантливого ав-

тора, утвердился в обиходе позднее — кажется, его успех в борьбе с конкурентами («метроманом» или «борзописцем») связан с немеркнувшей славой первейшего отечественного графомана — *графа* Хвостова.

Он сочинял далеко не «хуже всех» — хоть в дохвостовскую эру, хоть при его жизни, хоть в наши времена на литературном поприще толклось и толчется великое множество сущих бездарей, к каковым Дмитрия Ивановича отнести никак нельзя. Хвостов стал мифологическим персонажем в силу трех причин. Он жил и писал очень долго. Он был современником культурного переворота, радикально изменившего представления о литературном деле и личности писателя. И — самое важное — он любил литературу во всем ее объеме. Любил не только собственные, но и чужие сочинения, всякого рода сообщества, радеющие о языке и словесности (став в 1791 году членом Российской Академии, аккуратнo и с удовольствием — не в пример многим сановникам — участвовал в ее заседаниях сорок с лишком лет), библиографические разыскания, коим отдал немало сил. Любил едва ли не всю пишущую братию — давно усопших исполинов, патриархов, которых пережил (Хвостов знал Сумарокова, Василия Майкова, Княжнина, Державина), сверстников из разных литературных станов, молодых даровитых наглецов, что над ним во всю потешались, мелкотравчатых строчкогонов, успешно искавших его покровительства. Любил литературные споры и пересуды, критики и антикритики, обмен новоизданными книгами, комплиментарными посланиями и язвительными шутками.

Поняв, что литературское сообщество числит его комическим анахронизмом, Хвостов ошущью выработал стратегию защиты, позволившую не отказываться от драгоценных заветов Буало и Сумарокова, не прилаживаться к новым вкусам и не вступать в драматический и бессмысленный спор с победителями. Сперва словно бы не замечая насмешек или улыбочиво их прощая, а потом ловко подыгрывая забавникам, он предпочел маску простодушного метромана личине поэта-страстотерпца, чуждого презренной толпе и затравленного низкими завистниками.

На старости лет певец Кубры (речки в хвостовском имении, часто поминавшейся в его стихах и столь же часто — в шутовской «хвостовиане») писал о себе: «Хотя граф Хвостов не скоро принялся за поэзию (на самом деле он начал писать лет в двадцать, но, видимо, не считал первые опыты достойными памяти. — А. Н.), но зато был постоянен в ней, ибо всю жизнь свою среди рассеянностей, должностей и многих частных дел он не оставлял беседовать с музами». До начала 1800-х Хвостов не выделялся из немногочисленной когорты тогдашних рифмотворцев. Притчей во языцех он стал после того, как увидели свет его притчи. Ворона, разинувшая пасть («Автор знает, что у птиц рот называется *клювом*, несмотря на то, он заменил сие речение употребляемым в переносном смысле, ибо говорится и о человеке: “Он разинул пасть”» — отвечивал Хвостов зоилам, ссылаясь на Словарь Российской Академии), лягушка, влюбившаяся в широкие бока быка, Эмпедокл, бросившийся из страсти к познанию в жерло вулкана и потому удостоенный вопроса «Когда в огонь скакать, / На что и туфли покидать?», Осел, лезущий на рябину, цепляющийся за ветки ушами и почему-то вдруг ставший Ослицей, и «зубастые голуби» (эту оговорка потом была Хвостовым исправлена) вызвали бурный восторг у молодых литераторов, недовольных подходом Хвостова к жанру. Его притчи — с отчетливой установкой на просторечие и прямую моралистичность — следовали почтенной сумароковской традиции и противостояли новомодным басням Дмитриева с их изящным слогом, занимательным сюжетом и легкой иронией, сглаживающей наставительность. Речевые и логические промахи Хвостова надолго пережили спор о поэтике басни. Прошли годы, но их вдохновенно пародировал Вяземский:

Один француз

Жевал арбуз.

Француз, хоть и маркиз французский,

Но жалует вкус русский,

И сладкое глотать он не весьма ленив.

Мужик, вскочивши на осину,
За обе щеки драл рябину
Иль, попросту сказать, российский чернослив.
Знать он в любви был несчастлив...

И так далее, вплоть до обязательной морали:

Здесь в притче кроется толикий узл на вкус:
Что госпожа ослица,
Хоть с лаю надорвись, не будет ввек лисица.

Притчи графа в похвальной арзамасской речи упоенно цитировал Жуковский, находивший в хвостовских бессмыслицах «чистую радость». Их вспоминал Пушкин, сетуя, что Хвостов стал бесцветен (то есть пишет на среднем уровне), и надеясь на новые взрывы грандиозной нелепицы.

Хвостов оказался удобной мишенью для младших карамзинистов. Он не был ярым гонителем нового слога, уважал Карамзина и Дмитриева (постоянно слал им свои сочинения), его участие в Беседе любителей русского слова не означало солидарности с утопическим архаизмом адмирала Шишкова («классик» Хвостов скептически оценивал шишковскую «славянщизну» и ее практическое воплощение — поэзию Ширинского-Шихматова)... Но в пору битв с Беседой арзамасцам-карамзинистам было не до оттенков, и Хвостову отвели роль главного комического чудища. В Беседе состоит? В одах парить порывается? Голубей с зубами помним? А раз так, то и «Андромаху» Расина перевел худо, и «Поэтическое искусство» Буало искорежил. Да ведь и сам признается: *Люблю писать стихи и отдавать в печать*. И влагает такую ересь в послание к нашему истинному Лафонтену — Ивану Ивановичу Дмитриеву! Ужо, потешимся.

Се — росска Флакка зрак! Се тот, что, как и он,
Выспрь быстро, как птиц царь, вспарил на Геликон!
Се лик од, притч творца, муз читателя Хаврова,
Кой поле упестрил российска красна слова.

Поди объясни, что в творениях Хвостова нет ни такой какофонии, ни такого противоестественного (требующего изрядной техники) скопления ударений, а архаизмов и синтаксических колдобин зримо меньше. С равным успехом можно твердить о том, что анекдоты о графе, зачитывающем стихами всех и каждого, справедливы в той же мере, что и сказка Александра Измайлова «Стихотворец и черт» (сочинитель готов отдать нечистому душу, если тот выслушает его стихи, черт испытания не выдерживает — герою типового сюжета приданы черты Хвостова). Или о том, что, хотя граф печатался за собственные деньги (только неустанно перерабатывавшийся перевод «Поэтического искусства» вышел шестью изданиями, первое — 1808, шестое — 1830), но все же из-за стихолюбия по миру не пошел. Или о том, что, когда в 1827 году Языков вздумал посмеяться над стариком, обратившись к нему с гиперболически льстивым посланием, Хвостов не принял риторику дерптского студизуса за «чистые деньги», но ответил ему, мастерски отыграв мотивы обращения, и публикация хвостовских стихов поставила в смешное положение наивного провокатора. (Языкову урок впрок не пошел, через три года, получив в подарок хвостовский трехтомник, он накатал еще одно говорливое послание и вновь получил корректный ответ. Пушкин, которому Хвостов дважды адресовал стихи, в такие двусмысленные игры не ввязывался — вежливо благодарил почтовой прозой.) Или...

Все напрасно — Свистов, Хлыстов, Писцов, Хвастон, шут гороховый...

Как пьянство, так и страсть кропать стихи — беда!

Рифмач и пьяница равно несчастны оба:

Ни страха нет в них, ни стыда;

Один все будет пить, другой писать до гроба.

.....

Объявлена ль война? Вот радость для урода!

Прочел реляцию — и уж готова ода!

Из сродников его, из ближних кто умрет,
Он рад и этому, тотчас перо берет...

«Страсть к стихотворству» (1815) — еще одна сказка Измайлова, тут заставившего Хвостова считать стопы на смертном одре, а через девять лет буркнувшего:

Господь послал на Питер воду,
А граф сейчас скропал и оду.
Пословица недаром говорит:
«Беда беду родит».

Одой названо «Послание к N. N. о наводнении Петрополя, бывшем 1824 года 7 ноября» — то, что помянуто в «Медном всаднике». Пушкин, внимательно послание прочитавший, прямо откликнулся на его последнюю часть. Согласно Хвостову:

Здесь прежний царствует порядок и покой;
Петрополь осмотра, я был и за рекой,
На стогах чистота, по-прежнему громады,
По-прежнему мосты, по-прежнему ограды;
Где наводнения след и где свирепость волн?
Весь град движения, занятий мирных полн.

Чуть ли не мигом наступившее благолепие — следствие попечений государя и взаимных забот жителей. Мир устроен правильно:

Среди Петрополя от ярости злых вод
Пусть есть погибшие, — но верно нет сирот.
Любовью чистою, Небесною согреты
Все у пристанища, упитаны, одеты,
Все, благости прияв Священнейший залог,
Рекут: средь тяжких зол есть Милосердный Бог.

Пушкин не может принять этого простодушного оптимизма. И в его поэме:

Багряницей
Уже прикрыто было зло.
В порядок прежний все вошло.

Приметим прямую отсылку к посланию Хвостова.

Уже по улицам свободным
С своим бесчувствием холодным
Ходил народ...

И так далее вплоть до:

Граф Хвостов,
Поэт, любимый небесами,
Уж пел бессмертными стихами
Несчастье невских берегов.

Все это происходит после того, как Евгений не нашел домика Параша и *вдруг, ударя в лоб рукою, захохотал...* Сразу за «хвостовскими» строками пробел и:

Но бедный, бедный мой Евгений...
Увы! его смятенный ум
Против ужасных потрясений
Не устоял.

Евгения, как и много кого еще, небеса любят меньше, чем автора «Послания к N. N.». Не Хвостов виноват в гибели Параша и безумии ее жениха. И упрекает его Пушкин не за веру в Провидение, не за благодарность властям (правительство действительно пеклось о пострадавших) и добродетельным петербуржцам — за единящее с толпой «бесчувствие холодное», которое, увы, может сочетаться как с практической филантропией, так и со страстью к стихотворству.

И все же в этих горьких строках слышна не только ирония, балансирующая на грани презрения и негодования. Холерным летом 1831 года Пушкин писал Плетневу еще злее:

«Посреди стольких гробов, стольких ранних или бесценных жертв, Хвостов торчит каким-то кукишем похабным <...> Бедный наш Дельвиг! Хвостов и его пережил. Вспомни мое пророческое слово: Хвостов и меня переживет». (Не пережил — в 1835-м умер.) Но даже эта ярость разряжается шуткой: «Но в таком случае, именем нашей дружбы, заклинаю тебя его зарезать — хоть эпиграммой». Что же еще поделаться с человеком, живущим одними словами и находящим в том счастье?

Молодой Баратынский ухмылялся:

Поэт Писцов в стихах тяжеловат,
Но я люблю незлобного собрата:
Ей-ей! не он пред светом виноват,
А перед ним природа виновата.

Стареющий Карамзин признавался Дмитриеву: «Я смотрю с умилением на графа Хвостова <...> за его постоянную любовь к стихотворству <...> Увижу, услышу, что граф еще пишет стихи, и говорю себе с приятным чувством: “Вот любовь, достойная таланта! Он заслуживает иметь его, если и не имеет”». Все так, и коли вдуматься, то в пушкинской аттестации графа Хвостова сквозь смысл «обратный» неожиданно проступает самый что ни на есть прямой.

2007

Нет подвигам забвенья

Николай Иванович Гнедич (1784—1833)

«Ради Бога, облегчи меня: вот уже второй день, что меня пучит и пучит стих: *Быть может, некогда восплачешь обо мне*, который ты же мне и натвердил. Откуда он? чей он? Перерыл я всего Батюшкова, Озерова, тебя и нигде не нахожу, а тут есть что-то озеровское, батюшковское. Помнится

мне, что это перевод стиха французского...» — так взывал к Пушкину Вяземский 26 июля 1828 года. Не скоро ходили письма из Пензы в Петербург, только 1 сентября Пушкин ответил: *«Быть может, некогда восплачет обо мне стих Гнедича <...> в переводе Вольтерова “Танкреда”»*.

Далеко не самую громкую трагедию Вольтера Гнедич перевел, когда Пушкин был еще мальчишкой — в 1809 году. О ту пору на французском театре в Петербурге Аменаиду (главная женская роль в «Танкреде») играла славная госпожа Жорж. Двадцатипятилетний Николай Гнедич, уже опытный переводчик (двумя годами раньше он выдал «Леара» — переложил с французского «Короля Лира»), истовый театрал, заботливый пестун уже входящей в силу царственной Екатерины Семеновой, решил, что она, его неизбывная любовь и высокая надежда, будет лучшей Аменаидой, чем кружащая публике голову француженка. (Героиня «рыцарской» трагедии Вольтера была не самой удачной ролью Жорж.) Все сбылось. Семенова превзошла соперницу, вполне явив «томное, нежное, горестное выражение чувств», которым держится вся трагедия. И тот стих, что «натвердил» Вяземскому Пушкин. Вернее — его «прообраз»: Пушкин невольно изменил строку Гнедича, а Вяземский запомнил ее в той «редакции», которую явно не раз слышал из уст друга. У Гнедича Танкред, поверивший в падение возлюбленной и потому алчущий гибели, горестно восклицает:

Я должен был спасти, измены ж не прощаю.
Пускай живет она, и пусть я погибаю.
Но некогда о мне восплачет и она,
О друге, коего навеки лишена.

Конечно, пушкинская версия изысканнее (дактилическая цезура предает строке рыдающую прерывистость), но создан стих Гнедичем. Это он расслышал опорный «слезный» архаичный глагол, волной вздымающийся над общей «ноющей» (аллитерации на «н» — «некогда», «о мне», «она») мелодией. Такое дается только истинному поэту.

Да будет песнь его то сладостно журчащий
Ток тихий при лучах серебряной луны;
То бурный водопад, с нагорной вышины
Волнами шумными далеко вокруг гремющий.
Но колыбель и гроб Ахиллова певца
Есть тайна для земли: неведомо рожденный,
И неразгаданный, под именем слепца
Пройдет он по земле; таков закон священный
Судьбы; таинственный, как солнце он возник,
Как солнце он умрет в лучах бессмертной славы.

Так, указывая на загадочного чудесного младенца, тучегонитель Зевс умеряет скорбь Фетиды, веками печалющейся о своем в юности погибшем и скоро забытом миром сыне, великом Ахилле. Некогда «молниеносный отец» обещал ей:

Героям смерти нет, нет подвигам забвенья:
Из вековых гробов певцы их воскресят...

Теперь предреченное становится явью.

И опустилася грядущего завеса.
И Зевс уже отец на светлых облаках,
Горевших пурпуром при западных лучах,
Парил над темною дубравой откровений.
«Фетида, — он вещал, — довольно ль убеждений,
Что сына Кронова невозвратим обет?
Он совершается; и будет полон свет
Гомера песнями и славою Ахилла».

Это «Рождение Гомера» (1816).

Вот солнце зашло, загорелся безоблачный запад;
С пылающим небом, слиясь, загорелось море,
И пурпур и золото залили рощи и дома.
Шпиц тверди Петровой, возвышенный,
вспыхнул над градом,

Как огненный столп на лазури небесной играя.
Угас он; но пурпур на западном небе не гаснет;
Вот вечер, но сумрак за ним не слетает на землю;
Вот ночь, а светла синевою одетая дальность:
Без звезд и без месяца небо ночное сияет,
И пурпур заката сливается с золотом востока;
Как будто денница за вечером следом выводит
Румяное утро...

Это «Рыбаки» (1821); те, кто читал «Евгения Онегина» внимательно, должны опознать картину летней петербургской ночи, — 26 строк идиллии Гнедича (в ранней редакции) Пушкин поместил в примечание к первой главе романа в стихах.

Бросайся, пускайся, на берег противный плыви,
Могучие руки раскинь ты на волны, как весла,
Грудь сделай кормилом, а гибкое тело челном.
И если дарует Господь и Пречистая Дева
И выплыть и видеть и стан наш и сборное место,
Где, помнишь, недавно тембрийскую козу пекли;
И если товарищи спросят тебя про меня,
Не сказывай, друг, что погиб я, что умер я, бедный!
Одно им скажи, что женился я в грустной чужбине;
Что стала несчастному черна земля мне женой
И тещею камень, а братьями — острые кремни.

Это «Последнее прощание клефта» — одна из «Простонародных песен нынешних греков» (1824).

Душе моей грустно! Спой песню, певец!
Любезен глас арфы душе и унылой.
Мой слух очаруй ты волшебством сердец,
Гармонии сладкой всемогущою силой.
.....
Довольно страдал я, довольно терпел;
Устал я! — Пусть сердце или сокрушится

И кончит земной мой несносный удел,
Иль с жизнью арфой златой примирится.

«Мелодию» Байрона (памятную всем по лермонтовскому переложению) Гнедич заставил рыдать по-русски в 1824 году.

Друг, до свидания! Скоро и я наслажусь моей частью:
Жил я, чтобы умереть; скоро умру, чтобы жить!

Этот дистих сложен в 1831-м, при погребении другого поэта — рано и неожиданно скончавшегося Дельвига. Тоже, если по совести, неблагодарно забытого, давно числящегося исключительно по разряду «пушкинское окружение».

Дельвиг был ближайшим другом Пушкина, Гнедич — старшим приятелем, пытавшимся поперву выступать в роли умудренного наставника. (Гнедич упоенно играл эту торжественную роль, а младшие собратья ему охотно подыгрывали — почтительные послания высокому служителю муз адресовали и Пушкин, и Баратынский, и Рылеев, и Плетнев.) Но, как и Дельвиг, Гнедич был в первую очередь поэтом, а уже во вторую — второстепенным персонажем пушкинского мифа. Потому принужденно (куда денешься) привожу бог весть сколько раз повторенные строки: «О ты, который воскресил / Ахилла призрак величавый...», «Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи...», «С Гомером долго ты беседовал один...». Хотя все это сушая правда — и призраки воскресил, и звуки...

Только не было бы у нас двадцати четырех песен единственной русской «Илиады» (от «Гнев, богиня, воспой Ахиллеса Пелеева сына / Грозный, который ахейнам тысячу бедствий соделал...» до «Так хоронили они конеборного Гектора тело») без веры Гнедича в божественную суть поэзии и собственное высокое предназначение. Без любви к русскому языку и стиху. Без предположения бессмертия. Потому Пушкин, в разные годы по-разному отзывавшийся о Гнедиче, сказал о нем совершенно всерьез и предельно точно: *Таков прямой поэт.*

2009

Осчастливь меня, несчастливого!

Денис Васильевич Давыдов (1784—1839)

Действительно ли Денис Давыдов придумал в 1812 году партизанскую войну — вопрос спорный. Скорее нет, хотя действовал тогда он храбро и успешно, на приоритете своем настаивал упрямо и задиристо, а в российском мифопоэтическом пантеоне навсегда прописан поэтом-партизаном. Гусаром — то ли в щегольском ментике, то ли в неуставном чекмене, но непременно с усами. Неоднократно допрежь всяких битв воспетыми.

Вместо зеркала сияет
Ясной сабли полоса:
Он по ней лишь поправляет
Два любезные уса.

Ясно, что не в одних усах тут сила, но и обминуть их так же невозможно, как арак, табак, саблю и вольность.

Ради Бога, трубку дай!
Ставь бутылки перед нами!
Всех наездников сзывай
С закрученными усами!
.....
Бурцов, брат! что за раздолье!
Пунш жестокий!.. Хор гремит!
Бурцов, пью твое здоровье:
Будь, гусар, век пьян и сыт!

Самая позорная кара за небрежение гусарским обычаем:

Пусть мой ус, краса природы,
Черно-бурый, в завитках,
Иссечется в юны годы
И исчезнет, яко прах!

Ус как честь — пропадают вместе:

Пусть фортуна для досады,
К умножению всех бед,
Даст мне чин за вахтпарады
И Георгья за совет.

И подумать о таком жутко, но, к счастью, оснований для тревоги нет. Вслед за бивачным пиром непременно грянет другой:

Пир задорней, удалее,
И шумней, и веселее...
Нутка, кивер набекрень,
И — ура! Счастливый день!

В 1804 году, когда двадцатилетний Давыдов веселил собутельников-однополчан пиитической гусарщиной, пороха он не нюхал. Но ни его дальнейший опыт (а Давыдову воевать довелось много и всерьез), ни тот ужас, которым сейчас — два страшных столетия спустя — отзывается само слово «война», не умаляют обаяния этих строк. Давыдов славит пьянство, картеж, табачный дым, бешеную скачку, лихую рубку, но и подсмеивается над своей забубенностью. Счастливо найденный в кружковых полукомических «ужасных» (как пуншевые стаканы) стихах образ бесшабашного и не знающего ни в чем удержу храбреца, которому на роду написано нести лишнее, поэтически врать (прямо по Пастернаку), вывел Давыдова к ошеломительной лирической свободе.

Сегодня вечером увижусь я с тобою —
Сегодня вечером решится жребий мой,
Сегодня получу желаемое мною —
Иль абшид на покой.

А завтра — черт возьми! как зюзя натянусь;
На тройке ухарской стрелю полечу;

Проспавшись до Твери, в Твери опять напьюся
И пьяный в Петербург на пьянство прискачу.

Но если счастье назначено судьбою
Тому, кто целый век со счастьем незнаком,
Тогда... о, и тогда напьюсь свинья свиньею
И с радости пропью прогоны с кошельком.

«Решительный вечер гусара» — роскошный образчик литературного хулиганства. Что ледяное «нет», что сердечное «да» — все одно «напьюсь свинья свиньею», и кажется даже, что первый вариант — предпочтительней. Да не предпочтительней — предсказуемей. Не назначит судьба гусару счастья — другие у нее на сей счет наметки. А потому будем глушить «свинским» ерничеством щемящее чувство. (А себя — благодетельной влагой Диониса, бога-патрона-тезки.) Если в писавшихся о ту же пору (середина 1810-х) элегиях проскальзывают игровые нотки (страсть клокочет, но уж больно артистично), то в «Решительном вечере...» из-под маски истого усаца, которому не пристало распускать нюни, проступает лицо измотанного ожиданием трепетного вздыхателя.

Счастливы в элегических пространствах не водятся — жанр такой. Но поэт избирает жанр не потому (ладно, не только потому), что тот в моду вошел. Стилиевые сдвиги, которые привыкший вольничать Давыдов вводит в элегии, не отменяют, но акцентируют томительную природу «песен грустного содержания».

Но нет!.. О, гнев меня к упрекам не принудит:
Чья мертвая душа тобой оживлена,
Тот благодати твои ужель когда забудет!
Его богам молитва лишь одна:
«Да будет счастлива она!..»
Но вряд ли счастье твоим уделом будет!

От отчаяния — к благодарности, от благодарности — к молитве (почти «Как дай вам Бог любимой быть другим»),

но тут тягучее, замедленное (не зря набежала «лишняя» строчка) умиротворение взрывается эмоциональным парадоксом, который в миг ломает обманчиво плавный и ласковый строй стиха. Страсть — никуда не денешься.

Страсть сплавляет благоговение перед небесно недостижимой красотой и физиологически конкретную жажду обладания.

О пощади! — Зачем волшебство ласк и слов,
Зачем сей взгляд, зачем сей вздох глубокий,
Зачем скользит небрежно покров
С плеч белых и груди высокой?
О пощади! Я гибну без того,
Я замираю, я немею
При легком шорохе прохода твоего;
Я, звуку слов твоих внимая, цепенею...
Но ты вошла — и дрожь любви,
И смерть, и жизнь, и бешенство желанья
Бегут по вспыхнувшей крови,
И разрывается дыханье!
С тобой летят, летят часы,
Язык безмолвствует... одни мечты и грезы,
И мука сладкая, и восхищенья слезы —
И взор впился в твои красы,
Как жадная пчела в листок весенней розы!

«Бешенство желанья» позаимствует у Давыдова молодой Пушкин, но сильнее и заразительней этой прекрасной формулы (абы что Пушкин не воровал) эмоциональные перепады, задыхания в перечне чувств, толкотня глаголов, семантические «неправильности», «жадная» пчела, возвращающая оксюморонную резкость давно клишированной «сладкой муке». Фет, Григорьев, Маяковский, Пастернак, Бродский, Кибиров... Как говорится, каждый вспомнит что-то свое.

И сам Давыдов не забыл, как замирал «при легком шорохе прохода твоего». Полтора десятилетия спустя он вновь

выдохнет, сбивая (усиливая!) захлестывающее (внешне — этикетное, мадригальное) упоение эпиграмматической резкостью:

Вошла, как Психея, томна и стыдлива,
Как юная пери, стройна и красива, —
И шепот восторга бежит по устам,
И крестятся ведьмы, и тошно чертям!

И вскоре, уже без «гусарства»:

Ах! чтоб без трепета, без ропота терпеть
Разгневанной судьбы и грозы, и волнения,
Мне надо на тебя глядеть, всегда глядеть,
Глядеть без устали, как на звезду спасенья!
Уходишь ты — и за тобою вслед
Стремится мысль, душа несется,
И стынет кровь, и жизни нет!..
Но только что во мне твой шорох отзовется,
Я жизни чувствую прилив — я вижу свет —
И возвращается душа, и сердце бьется...

Элегические затеи десятых отозвались в середине тридцатых нешуточной драмой. Давыдов полюбил дочь соседа по пензенскому имению Евгению Золотареву. Была она моложе поэта примерно на четверть века. Давно женатому, многодетному, укорененному в дворянском мире и никак не готовому на «романтические жесты» в быту отставному генерал-майору в отличие от венецианского мавра, малороссийского гетмана или действительного тайного советника Гете рассчитывать было не на что. Только на любовь как таковую. Короткую — что бы поэт и его избранница в начале этой истории ни думали. (После трех «романных» лет Золотарева вышла замуж. Хочется верить, что удачно.)

Много было тогда наговорено (написано) — не все до нас дошло. Ликование чередовалось с ревнивыми упреками, бесстрашное небрежение приличием — с тихими всхлипа-

ми, гордость силой чувства — с не слишком ловко скрытой растерянностью.

Я вас люблю без страха, опасенья
Ни неба, ни земли, ни Пензы, ни Москвы, —
Я мог бы вас любить глухим, лишенным зренья...
Я вас люблю затем, что это — вы!
На право вас любить не прибегу к пашпорту
Иссохших завистью жеманниц отставных:
Давно с почтением я умоляю их
Не заниматься мной и — убираться к черту!

Гусару чертыхаться позволительно. Но — вот незадача — плакать-то, как и в оны годы, заказано! Ан нет, Давыдов так долго и эффектно гусарил, столько раз приправлял излияния чувств иронией, что теперь и рыдание сойдет за смелый поэтический ход.

Тебе легко — ты весела,
Ты радостна, как утро мая, —
Ты резвишься, не вспоминая,
Какую клятву мне дала!..
Ты права. Как от упоенья
В чаду кадильниц не забыть
Обет, который, может быть,
Ты бросила от нетерпенья.
А я... Я жалуюсь безжалостной судьбе,
Я плачу, как дитя, приникнув к изголовью,
Мечусь по ложу сна, терзаемый любовью,
И мыслю о тебе... и об одной тебе!

Ну а о том, как переменялись гусары («Говорят умней они... / Но что слышим от любова? / “Жомини да Жомини!” / А об водке — ни полслова»), все и так помнят. Равно как о том, что: «Всякий маменькин сынок, / Всякий обира-ла, / Модных бредней дурачок, / Корчит либерала». Равно как про суворовское благословение, вражду с генералами-

«немцами», рейды 1812 года, дружбу с Пушкиным, апоплексический удар, постигший Давыдова в 1839 году, когда он готовился эскортировать на Бородинское поле прах своего отца-командира, князя Багратиона. Подвиги, дерзости, попойки, анекдоты, легенды, искрометные строки, усы на портретах — все это замечательно. И «работало» бы в культуре, даже если б Денис Давыдов не был поэтом. Но он им был.

Я люблю тебя — без ума люблю!
О тебе одной думы думаю;
При тебе одной сердце чувствую,
Моя милая, моя душечка!

Ты взгляни, молю, на тоску мою —
И улыбкою, взглядом ласковым
Успокой меня беспокойного,
Осчастливь меня несчастливого!

Если жребий мой — умереть тоской,
Я умру, любовь проклинаячи,
Но и в смертный час воздыхаячи
О тебе, мой друг, моя душечка!

2009

Мечты и муки

Константин Николаевич Батюшков (1787—1855)

Ты знаешь, что изрек,
Прощаясь с жизнью, седой Мельхисидек?
Рабом родится человек,
Рабом в могилу ляжет,
И смерть ему едва ли скажет,
Зачем он шел долиной чудной слез,
Страдал, рыдал, терпел, исчез.

Считается, что Батюшков сложил строки, ставшие его завещанием, в 1824 году. Ему было тридцать семь — «законная» дата для смерти поэта. Смерть заменило безумие; влачить бытие в загадочном полусне — то вовсе игнорируя реальность, то почти возвращаясь к «норме», то извергая патологические стихи и письма (например, к давно умершему лорду Байрону с просьбой прислать учебник английского языка) — поэту суждено было еще тридцать лет. Кабы не несчастный случай, мог бы протянуть и дольше. Подчинился же недугу (вообще-то врожденному) Батюшков несколькими годами раньше. Когда он прошел критическую точку, точно сказать невозможно.

В ноябре 1821-го Батюшков обращается к заботливому другу (и неизменному невольному сопернику) с восьмистишьем, которое можно счесть таким же подведением итогов, как безнадежный вздох Мельхиседека.

Жуковский, время все проглотит,
Тебя, меня и славы дым.
Но то, что в сердце мы храним,
В реке забвенья не потопит!
Нет смерти сердцу, нет ее!
Доколь оно для блага дышит!..
А чем исполнено твое,
И сам Плетаев не опишет.

Нетрудно отметить здесь тривиальную отсылку к последним стихам Державина о всепожирающей реке времени (кто ж о том не сетовал?) да истолковать повод. *Плетаев* — Петр Александрович Плетнев, посредственный поэт, добрейший друг своих великих друзей (Жуковского, Пушкина, позднее — Гоголя) и безусловно искренний восторженный почитатель Батюшкова. Бедолагу угораздило тиснуть два комплиментарных опуса о пребывающих далеко от отечества мэтрах. Одно — о Жуковском в Берлине, другое — о Батюшкове в Риме. Адресат и герой второго стихотворения счел, что его представили публике *автором* простодушного сочи-

нения (технично исполненного, бесцветного, но никак не дурного). Почтительное сотворение легенды было принято за низкое коварство, то ли посягновение на тайны души, то ли сознательную дискредитацию. Жест Плетнева принято квалифицировать как бестактность — сперва друзьям Батюшкова, а за ними и историкам литературы нужно было оправдать немотивированный взрыв гнева и найти виноватого. Меж тем сам запинаящийся склад стихов, их темная двусмысленная концовка, несоразмерность «обиды» и грандиозных выводов свидетельствовали о нешуточном повороте душевного недуга.

Страшных симптомов, впрочем, и без того хватало. Батюшков проклинал не только опростоволосившегося Плетнева и вице-канцлера Нессельроде (советские литературоведы с удовольствием выдавали вспышки болезненного бреда за порывы гражданского негодования), но и своих близких, сжигал новые творенья (или о том рассказывал?), отворачивался от мира и страстно утверждал новый автобиографический миф. Место забавного чудака-мечтателя, который «жил так точно, как писал... / ни хорошо, ни худо» занял казнимый судьбой, всегда бесприютный, оклеветанный, непонятый (слишком поздно понятый) гений. Двойник (новое воплощение) любимого поэта Батюшкова, чья смерть стала предметом многословной, трагически взвинченной и на удивление неровной элегии, которую автор почитал своим лучшим сочинением.

«Умиравший Тасс» был завершен в 1817 году и по техническим причинам оказался на задворках о ту пору складывавшихся «Опытов в стихах и прозе». Батюшков надеялся, что при переиздании книги программное стихотворение займет надлежащее место — откроет раздел элегий.

Свершилось! Я стою над бездной роковой
И не вступлю при плесках в Капитолий;
И лавры славные над дряхлой головой
Не усладят певца свирепой доли.
От самой юности игралище людей,
Младенцем был уже изгнанник;

Под небом сладостным Италии моей,
Скитаясь, как бедный странник,
Каких не испытал превратностей судеб?
Где мой челнок волнами не носился?
Где мой успокоился? Где мой насущный хлеб
Слезами скорби не кропился?

Если гонений и врагов не было, то надлежит их вымыслить — и свято уверовать в реальность своих кошмаров. Если ты не написал (и даже не перевел, как грезилось в юности) «Освобожденного Иерусалима», то виной тому неумолимый рок. Если изменяет мечта и не дается вера, то должно сполна отдаться страданию. Тассо был безвинно заточен в дом умалишенных — его незадачливый наследник пестует безумие, в котором причудливо переплетаются отчаяние, неутоленная гордыня и жажда последнего — закатного — признания.

И с именем любви божественный погас;
Друзья над ним в безмолвии рыдали.
День тихо догорал... и колокола глас
Разнес кругом по стогнам весть печали.
«Погиб Торквато наш! — воскликнул с плачем Рим,
Погиб певец, достойный лучшей доли!..»
Наутро факелов узрели мрачный дым;
И трауром покрылся Капитолий.

Здесь слышится совершенно детская обида: *вот я назло вам всем умру — и тогда поймете, кого потеряли*. И ведь «поняли»! Батюшков оказался ключевым персонажем мифа о «золотом веке» русской поэзии. Скептические суждения Пушкина частью смягчались, частью объяснялись тем, что гений, двигаясь семимильными шагами к «реализму», «историзму» и «предметной конкретности», быстро перерос «великого предшественника». Беда ли, что Пушкин никогда себя учеником Батюшкова не считал? В юности у него (и еще у многих стихотворцев этого поколения) высказыва-

ли «батюшковские» стихи (конечно, «Городок» — вариация «Моих пенатов», избавленная, от специфически батюшковской мечтательной вибрации), но из этого следует лишь то, что «легкая поэзия» давалась легко. Прямых подражаний Жуковскому — истинному учителю не одного только пушкинского поколения — у Пушкина нет. Жуковскому с его «невыразимой» таинственной сладостью вообще прямо подражать невозможно. Слишком тонка его работа со звукописью, синтаксисом, композицией, смысловыми оттенками — слишком ненавязчивы его открытия, ставшие воздухом нашей поэзии. Батюшковская грациозная игра с устойчивыми формулами куда доступнее. Как и пресловутая «пластичность». Как и принимаемый за чистую монету (скрыто надрывный) гедонизм.

Между «жизнь и поэзия одно» (Жуковский) и «жил так точно, как писал» (Батюшков) — дистанция огромного размера. В первом случае речь идет о глубинной гармоничности бытия, которая в светлые мгновенья (далеко не каждый день!) открывается поэту и напоминает ему о небесной отчизне. Во втором — о житнетворчестве и преображении сирой юдоли в сказку. О созидании воздушных замков, обреченных исчезновению. Любимое слово Батюшкова — *мечта*. Недаром он ценил свою раннюю элегию под этим названием. Перерабатывал, чистил, разворачивал, украшал — сохраняя начальный посыл.

Пусть будет навсегда со мной
Завидное поэтов свойство:
Блаженство находить в убожестве — Мечтой!
Их сердцу малость драгоценна.
Как пчелка, медом отягчена,
Летает с травки на цветок,
Считая морем — ручеек;
Так хижину свою поэт дворцом считает,
И счастлив — он мечтает.

Что же еще остается?

Пока бежит за нами
Бог времени седой
И губит луг с цветами
Безжалостной косой,
Мой друг, скорей за счастьем
В путь жизни полетим;
Упьемся сладострастьем
И смерть опередим;
Сорвем цветы украдкой
Под лезвием косы
И ленью жизни краткой
Продлим, продлим часы.

Прелестно. И — то ли вопреки намереньям поэта, то ли в точном им соответствии — страшно. Сама жизнь такая же иллюзорная забава, как маскарад «Моих пенатов», где поэт выходит на сцену в роли «счастливица».

Когда выяснилось, что смерть (неодолимое зло) существует не только в стиховом пространстве, земное блаженство обернулось «минутным шумом пиров» (соблазнительно расслышать тут шелест «мишуры»), а печальный вопрос «Где твой фалерн и розы наши?» подвел к строгому суду над мечтой и поискам спасительного света.

Я с страхом спросил глас совести моей...
И мрак исчез, прозрели вежды:
И Вера пролила спасительный елей
В лампаду чистую Надежды.

Ко гробу путь мой весь как солнцем озарен:
Ногой надежно ступаю
И, с ризы странника свергая прах и тлен,
В мир лучший духом возлетаю.

Понятно, что Странствователь Батюшков осваивает уроки Домоседа Жуковского. Как и в открывшей («Умиряющий Тасс» припозднился) «Опыты в стихах...» «Надежде», где «до-

веренность к Творцу» — прямая цитата из «Певца во стане русских воинов». Только урок сказывается лишь на словах. Нет, я не религиозное чувство Батюшкова под сомнение ставлю (кто ж вправе судить о чужой душе?), сомнителен (ибо наглядно рационален и предсказуем) ход мысли, которой — при всем блеске элегии «К другу» — никак не удастся обрести поэтичность. Ту, что мерцает во многих стихах Батюшкова (и ранних, «мажорно-мечтательных», и поздних, трагических), но очень редко держит весь текст. Батюшков не случайно избегал «большой формы», одновременно полагая, что лишь повторение подвигов Омира и Тасса достойно истинной славы.

Поэт ошибался. Для канонизации не потребовались «Рюрик», «Русалка», «Бова», перевод «Освобожденного Иерусалима» (несбывшиеся замыслы поэм). Хватило «легких» и «пластичных» опытов (нервную дрожь и предсмертные стоны спишем на болезнь), удачно контрастирующих со спиритуальностью Жуковского. Не должен же Пушкин только у этого духовидца учиться! Психологизм психологизмом, но и о «материальном» начале (радостях жизни) забывать не след. «Эвоя! и неги глас!» Здесь важную роль сыграл Белинский, чья концепция была творчески развита советским литературоведением. С другой же стороны, XX век оценил батюшковскую бесприютность и маргинальность — тут сильно сработали два (вообще-то разнонаправленных) стихотворения Мандельштама.

Если в Элизии слышны наши толки, то едва ли они радуют тень Батюшкова. Но тени Тибулла, Петрарки, Тасса, Парни, Мильвуа, Жуковского, Вяземского, подобревшего Пушкина, Мандельштама и все еще переживающего свою оплошность Плетнева умеряют его праведный гнев — и поэт снисходительно улыбается.

2012

Прозаического стиха никогда не напишу

Барон Антон Антонович Дельвиг (1798—1831)

Есть общеизвестные факты: барон Антон Антонович Дельвиг учился в Лицее, близко дружил с Пушкиным (кто-то добавит: и с Баратынским), издавал альманахи «Северные цветы» и «Подснежник», возглавлял «Литературную газету» (в логотипе которой помещен более престижный профиль — можно представить себе гнев Пушкина, узнай он о таком предпочтении), сочинял какие-то стихи (да кто их тогда не сочинял?), отличался ленью, незлобивостью и пристрастием к винопитию, умер тридцати двух лет от роду вскоре после грубого выговора шефа жандармов графа Бенкендорфа. Как во всяком поэтическом мифе, здесь почти все правда, но вопросов от того меньше не становится.

Почему увековеченные собственными и чужими стихами лень и сонливость могли сочетаться с напряженной деятельностью издателя, редактора, литературного полемиста? Почему «счастливцев» умер так рано? Почему не склонный к сентиментальности Пушкин, всего две недели назад раздраженно бранивший издателя «Северных цветов», узнав о его кончине, с предельной искренностью пишет: «никто на свете не был мне ближе Дельвига»? И чего, собственно говоря, стоят его стихи, которых никто не знает?

В том-то и дело, что знает иные из Дельвиговых стихотворений весьма обширная аудитория. Не знает другого: кем стихи писаны. «Не осенний мелкий дождичек»? — это из оперы «Царская невеста». «Когда еще я не пил слез / Из чаши бытия»? — это из чеховского «Ионыча». (Или из «Голосов» Маканина? Там, впрочем, имя стихотворца помянуто.) «Соловей»? — Это что-то народное, и потом, разве там кроме музыкальных фиоритур еще и слова есть? Есть, и без удивительных словесных переливов «Русской песни» (так называется стихотворение) не было бы щемящей и трепещущей мелодии Алябьева, не было бы этой певческой ворожбы: «Соловей мой, соловей, / Голосистый соловей!» — и так далее, вплоть до рокового обрыва:

В день осенний на груди
Крупный жемчуг потускнел,
В зимню ночь на руке
Распаялося кольцо,
А как нынешней весной
Разлюбил меня мной.

Вероятно, Дельвигу бы понравилась строчка Гейне «В начале был соловей». Его единственный прижизненный сборник (1829) открывается демонстративным эпиграфом из «Певца» Гёте: «Ich singe, wie der Vogel singt» — «Я пою, как птица поет». Закрывается он не менее демонстративным эпилогом, вольно варьирующим великий образец:

Так певал без принужденья,
Как на ветке соловей,
Я живые впечатленья
Полной юности моей.
Счастлив другом, милой девы
Все искал душою я —
И любви моей напевы
Долго кликали тебя.

Только в соловьином пении могут слиться абсолютная свобода и неодолимая, счастливая и трагическая, любовь. Только соловьиный захлеб оказывается разом своим и всеобщим. Вяземский писал о Дельвиговых подражаниях древним: «он дает старине своеобразие новизны». Действительно в идиллиях Дельвига под классической пластикой пульсирует чувство человека нового времени. Заветное его стихотворение зовется «Конец золотого века» — и конец этот наступает у нас на глазах. Но не менее важна другая сторона дела: скорбь и боль человека, утратившего живую полноту чувств, человека, по сути своей, отдельного и одинокого, а потому обреченного на безлюбье, Дельвиг облекает в классические или фольклорные, то есть обобщающие, формы. Для того не всегда нужны гекзаметры или ориентированные на русскую

песню белые стихи (владел ими Дельвиг мастерски) — в великой «Элегии» (1821—1822) слышится то же рыдающее и умиротворяющее хоровое начало:

Я горы, доли и леса
И милый взгляд забыл,
Зачем же ваши голоса
Мне слух мой сохранил.

Потому и распевает про «чашу бытия» еще молодой, здоровый и бодрый доктор Старцев, не зная, что суждено ему стать Ионычем.

Не нарушайте ж, я молю.
Вы сна души моей
И слова страшного «люблю»
Не повторяйте ей.

Дельвиг знал, как страшна любовь, ибо был всегдашним заложником и гением этого чувства. Любовь его оставалась неутоленной, но от того не ослабевала. Горечь семейной драмы, настигшей поэта в последние годы, пряталась в не предназначенных для печати стихах и тщательно обдумываемой повести. План ее Дельвиг однажды рассказал Вяземскому — видимо, потому что велика была потребность выговориться, а в общем-то не близкий Дельвигу князь Петр Андреевич мог и не почувствовать личного подтекста грустной истории.

Любовь у Дельвига — это не только чувство к женщине. Это тяга к гармонии, к скрытому строю распадающегося мира. Отсюда его страсть к чужому творчеству, отсюда — особое чувство к Пушкину, отсюда редакторский зуд, постоянное стремление открыть, разбудить, поддержать новых и новых творцов. Отсюда же медлительность, долгое вынашивание замыслов, тщательная отделка, равнодушие к успеху — все то, что вошло в пушкинскую формулу: «Ты гений свой воспитывал в тиши».

«Старая записная книжка» умницы Вяземского сохранила для нас бесценное свидетельство: «Дельвиг говаривал с благородною гордостью: “Могу написать глупость, но прозаического стиха никогда не напишу”». Мало кто из русских литераторов мог (да и хотел) такое сказать. Совсем мало, кто имел на эти слова полное право. У Дельвига оно было. Глупостей, кстати, он тоже никогда не писал.

1998

Изгнанник рая

Евгений Абрамович Баратынский (1800—1844)

Формулу своей судьбы Баратынский нашел рано:

Напрасно мы, Дельвиг, мечтаем найти

В сей жизни блаженство прямое

Небесные боги не делятся им

С земными детьми Прометея.

.....

Наш тягостный жребий: положенный срок

Питаться болезненной жизнью,

Любить и лелеять недуг бытия

И смерти отрадной страшиться.

.....

Но в искре небесной прияли мы жизнь,

Нам памятно небо родное,

В желании счастья мы вечно к нему

Стремимся неясным желаньем!..

Обращаясь к ближайшему другу, Баратынский оспаривал заветную мысль их общего учителя: раритетный размер (чередование нерифмованных четырех- и трехстопных амфибрахийев) и античные декорации этих стихов 1821 года отсылают к «Теону и Эсхину» Жуковского (1815). У Жуковского сполна вкусивший

горечь бытия (потерявший любимую) Теон увещевает Эскина, потратившего жизнь на погоню за призраком счастья:

О друг мой, искав изменяющих благ,
Искав наслаждений минутных,
Ты верные блага утратил свои —
Ты жизнь презирать научился.

.....
Все небо нам дало, мой друг, с бытием:
Все в жизни к великому средство;
И горечь и радость — все к цели одной:
Хвала жизнедавцу Зевесу!

Для Жуковского «счастье» — ценность преходящая; он счастлив и в несчастье, ибо мир благ, а люди — дети Бога («жизнедавец Зевес» здесь только «исторический псевдоним»). Для Баратынского «счастье» — ценность высшая. И совершенно недостижимая. Баратынский не отвергает жизнь, но всегда ощущает ее болезненное начало. В человеке живет лишь «искра небесная» (Шиллерова радость потеряла свою властительность), а род людской — дерзкое и заведомо неудачное создание взбунтовавшегося титана.

А потому земные антиномии — мнимость. Можно отдаться погоне за пленительным призраком. Можно стоически сносить удары судьбы и гордиться свободой от обольщающих миражей.

Дало две доли Провидение
На выбор мудрости людской:
Или надежду и волнение,
Иль безнадежность и покой.

В этих стихах 1823 года Баратынский не столько выбирает вторую — «холодную» — долю, сколько отвергает первую:

Своим бесчувствием блаженные,
Как трупы мертвых из гробов,

Волхва словами пробужденные,
Встают со скрежетом зубов, —

Так вы, согрев в душе желания,
Безумно вдавшись в их обман.
Проснетесь только для страдания,
Для боли новой прежних ран.

Человек способен не на страсть и чувство, а на их более или менее удачную и продолжительную имитацию. Если он счастлив, то ошибкой. Даже возникающая «в обаянье сна» ласковая фея сопровождает свои дары условиями, которые отравляют любую награду. И тем самым ее уничтожают:

Знать, самым духом мы рабы
Земной насмешливой судьбы;
Знать, миру явному дотоле
Наш бедный ум порабощен,
Что переносит поневоле
И в мир мечты его закон.

А раз так, то: «К чему невольнику мечтания свободы?» Однако именно в начинающемся этим безнадежным вопросом гениальном стихотворении 1832 года Баратынский обнаруживает тщету того самого холодного покоя, который должен уберечь человека от гротескной участи оживающего мертвеца. Уже в зачине мы ощущаем тайное клокотание страсти. Как резкие переносы взрывают чеканные классические ямбы, так мысль крушит стройную архитектонику внешне устойчивого мирового порядка.

Взгляни: безропотно текут речные воды
В указанных берегах, по склону их русла;
Ель величаяя стоит, где возросла,
Невластная сойти. Небесные светила
Назначенным путем неведомая сила

Влечет. Бродячий ветер не волен, и закон
Его летучему дыханью положен.

Микрокосм отражает макрокосм. Пушкинский, свободный, лишь Богу подвластный, ветер подчиняется отвлеченному закону. Что уж говорить о любви или поэтическом творчестве? Человек обречен старению, чувства — охлаждению, страсть — угасанию, как обречен гибели весь здешний мир. Элегии об исчезающей (а потому — смеха достойной) любви отражаются в футурологическом кошмаре «Последней смерти». Словом:

Уделу своему и мы покорны будем,
Мятежные мечты смирим и позабудем;
Рабы разумные, послушно согласим
Свои желания со жребием своим.
И будет счастлива, спокойна наша доля.

Как весомы «любимые» символы — «удел», «рабы», «жребий» (на их неодолимой мощи держался трагизм ошеломившего Пушкина и ошеломляющего нас «Признания»)! Каким обманчиво плавным убаюкивающим стал только что корчившийся в муках переносов александрийский стих. И даже отточия в переломном пункте Баратынский не ставит — он буквально криком рвет (и порвать не может) скрепу «законной» четы рифм:

Безумец! не она ль, не вышняя ли воля
Дарует страсти нам? и не ее ли глас
В их гласе слышим мы? О тягостна для нас
Жизнь, в сердце бьющая могучею волною
И в грани узкие втесненная судьбою.

И от этой тягости, от этого обреченного жизненного напора нет спасения ни в страстях и проклятиях Эсхина, ни в одухотворенном покое Теона. Оправдав страдание, согласившись с «законом» и тут же его отвергнув, ты утыкаешься

во все тот же «недуг бытия»: «О счастии с младенчества тоскуя, / Все счастьем беден я» (1823).

Счастью — нет места здесь и сейчас. Оно было до твоего личного грехопадения. Непростительный проступок, приведший к исключению будущего поэта из Пажеского корпуса, солдатская служба, пребывание в Финляндии — лишь следствия неизбежного ухода из детства, из мира одухотворенного тепла и целительной гармонии, из-под домашнего крова. Житейские тяготы (внешне необременительные — солдатской службой Баратынского не изнуляли), презрение общества (мнимое — злосчастному юноше сочувствовали и помогали очень многие; государь и откладывал спасительное производство в офицеры во многом потому, что ходатаи меры не знали — словно не помнили, сколь постыдным было деяние пажа Баратынского), стыд на грани отчаяния — проекции мифа о потерянном рае, вошедшего в самый состав души Баратынского.

Счастье — это весна, детство, невинность, синева небес, тепло, простор степи, песнь жаворонка. Родная Тамбовщина сливается здесь с вожденной Италией, о которой рассказывал мальчику его «дядька», изгнанник Джанчито Боргезе — этот «рай по Баратынскому» будет потом грезиться «теплолюбивым» Бабелю и Мандельштаму. Счастье — это встреча с отцом, который умер, когда Баратынскому было десять лет.

Но в потерянный рай вернуться нельзя. Даже если ты сбросил солдатскую форму, снискал успех как стихотворец, обрел друзей, выгодно и счастливо женился. Ибо главное свойство рая — потерянность. Потому историософия Баратынского отражает его автобиографический миф. «Исчезнули при свете просвещения, / Поэзии ребяческие сны» — и «последнему поэту» суждено одиночество. Если реальных врагов нет, их надо выдумать. Если в семействе царят благодать и покой, надо уединяться с бокалом. Если урожай обилен, надо вглядываться в подступающую зиму. Если Пушкин жив, то его заветные творения никуда не годятся. Если Пушкин умер, то поэзия обречена, память гения поругана и хамски использована для пользы дела, а «намедаешные зоилы»

(новоявленные адепты мертвеца и сами мертвецы) норовят «живых задеть кадилом». «И нет на земле прорицаний». Нет покоя и мира поэту (всегда последнему), покуда не перейдет он роковую черту. Здесь всякое творчество не только не нужно, но и — в конечном счете — постыдно. Дар «камены песен» обманчив, а стремление его реализовать — знак человеческой слабости, низведение «высшего» на уровень забавного ремесла, «художества».

Опрокинь же свой треножник!
Ты избранник, не художник!
Попеченья гений злой
Да отложит в здешнем мире:
Там, быть может, в горнем клире
Звучен будет голос твой!

Характерно это «быть может» — Баратынского не зря сравнивали с Гамлетом. Но сомневаясь во всем, включая собственный дар, он знал, что «дарование есть поручение». И, подобно Гамлету, был верен Пятой заповеди — почитал отца. Любить ту, с которой соединила твой жребий насмешливая судьба, растить детей, строить дом, сажать лес — значит, помнить об отце, человеке в полном смысле слова, довременно удалившемся в обитель теней. Только по отцовской стезе можно вернуться в потерянный рай. Об этом — «Запустение» (1832), стихи, навеянные посещением заброшенной, одряхлевшей (как весь этот мир) отцовской усадьбы.

Давно кругом меня о нем умолкнул слух,
Прияла прах его далекая могила,
Мне память образа его не сохранила,
Но здесь еще живет его доступный дух;
Здесь, друг мечтанья и природы,
Я познаю его вполне:
Он вдохновением волнуется во мне,
Он славить мне велит леса, долины, воды;

Он убедительно пророчит мне страну,
Где я наследую несрочную весну,
Где разрушения следов я не примечу,
Где в сладостной тени невянущих дубров,
 У нескудеющих ручьев,
Я тень священную мне встречу.

2000

Несбывшийся гений

Николай Михайлович Языков (1803—1847)

Личность и судьба Языкова так «удобно» укладываются в трафарет, что поневоле берет досада. Перечитывая современников поэта, дотошных исследователей, несхожих эссеистов, быстро понимаешь, что различаются их суждения не смыслами, а оценкой. Точнее оттенками оценки. Потому что даже Белинский, Языкова не любивший и, надо думать, изрядно помотавший нервы своему — и без того злосчастному — «антигерою», хорошо знал: Языков — поэт истинный. «Стихи Языкова блестят всей роскошью внешней поэзии, и если есть внешняя поэзия, то Языков необыкновенно даровитый поэт, он много сделал для развития эстетического чувства в обществе: его поэзия была самым сильным противоядием пошлому морализму и приторной элегической слезливости. Смелыми и резкими словами и оборотами Языков много способствовал расторжению пуританских оков, лежащих на языке и фразеологии...» Ну да:

Разгульна, светла и любовна
Душа веселится моя;
Да здравствует Марья Петровна,
И ножка, и ручка ея.

Как розы денницы живые,
Как ранние снега полей —

Ланиты ее молодые
И девственный бархат грудей.

Как звезды задумчивой ночи,
Как вешняя песнь соловья —
Ее восхитительны очи
И сладостен голос ея.

Блажен, кто роскошно мечтая,
Зовет ее девой своей;
Блаженней избранников рая
Студент, полюбивший ей.

«Внешняя поэзия» — титул обидный, но «вдыхая» шедевр Языкова, где банальность лезет на банальность, граничащие с безвкусицей «красивости» перемежаются рискованными интимностями, а торжественная пышность растворяется в непритязательной шутке, понимаешь, что имел в виду «неистовый». И почему не мог он обойтись без словца «роскошь». Как и сам Языков, небрежно шваркнувший аляповатое и трогательно живое однокоренное наречие. Сама безграмотность («роскошно мечтая»!) тут на потребу. Потому что — свобода и чудо, раздолье соловьиного клетота, ошеломляющий восторг — «никуда не обращенный». Это уже не язвительный супостат Белинский — это мудрый и сердечно расположенный Жуковский. Достоянием же публики его строгие слова сделал друг-наставник позднего Языкова, связывавший с ним грядущий апофеоз русской поэзии, — Гоголь. Тут же — в выросшей из писем к Языкову статье «Предметы для лирического поэта в нынешнее время» — замечивший: «Стыдно тратить лирическую силу в виде холостых выстрелов на воздух, когда она дана тебе на то, чтобы взрывать камни и ворочать утесы».

Выходит, что Языков тратился на холостые выстрелы? Так и выходит — в другой гоголевской статье, «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность». Той самой, где приведена хрестоматийная характери-

ка Языкова. «С появлением первых стихов его всем слышалась новая лира (да, слышалась, сперва чуткому Дельвигу, а там и Пушкину, Баратынскому, Денису Давыдову... — А. Н.), разгул и буйство сил (без этих слов со времен пушкинских посланий, кажется, никто в рассуждениях о Языкове не обошелся. — А. Н.), свет молодого восторга и язык, который в такой силе, совершенстве и строгой подчиненности господину еще не являлся дотоле ни в ком. (Верно! У Пушкина не ощущаешь той азартной, захватывающей и венчающейся победой битвы с языком, что завораживает при чтении Языкова. Или Цветаевой. — А. Н.) Имя Языков пришлось ему не даром. Владеет он языком, как араб диким конем своим (вот оно, “укрощение строптивого”! — А. Н.), и еще как бы хвастается своей властью. Откуда ни начнет период, с головы ли, с хвоста ли, он выведет его картинно, заключит и замкнет так, что остановишься пораженный».

Как не поразиться! Вот Языков, раскручивая банальный четырехстопный хорей, чередуя «правильные» четверостишья с пятистишьями, где «лишняя» строка резко динамизирует и без того рвущуюся вперед речь, скорбит о том, что ему «не пишется».

Небо знойно, воздух мутен,
Горный ключ чуть-чуть журчит,
Сад тенистый неприютен —
Не шелохнет и молчит.

Попечитель винограда,
Летний жар ко мне суров;
Он противен мне измлада,
Он, томящий до упада,
Рыжий враг моих стихов.

Сколько ни сыскано прообразов для Мандельштамовых «Стихов о русской поэзии», а мне все слышится в них голос Языкова. Дальше того краше:

Ну-те, братцы, вольно, смело,
Собирайся, рать моя!
Нам давно пора за дело!
Ну, проворнее, друзья!

Неповертливо и ломко
Слово жметса в мерный строй,
И выходит стих не емкой,
Стих растянутый, не громкой,
Сонный, слабый и плохой.

Череда словно сшибающих друг друга эпитетов полнит стих неукротимой энергией, мы воочию видим, как рождается чудо, и ничего, кроме овладевшего поэтом и передававшегося нам соловьиного захлеба, не чувствуем. Тут-то Языков и принимается объяснять, почему у него стихи «не получаются». (Хотя получились — и какие!)

Право, лучше знаменитый
Наш мороз: хоть он порой
И стучится к нам сердито,
Но тогда камин со мной.

Мне тепло и горя мало,
Хорошо душе тогда,
В стих слова идут не вяло,
Строен, крепок он удало
И способен хоть куда.

Да уж — «хоть куда». Не знаешь, чему больше удивиться: канцелярскому определению мороза, прокладкам местоимений, неуклюже держащим размер (как у начинающих графоманов), почти пародийному «не вяло» или аграмматичному «способен» (хочется спросить: «на что способен-то?»). Набравший скорость метр вдруг теряет резвую статью — прежде бежавшие слова теперь действительно «идут». Зато все «правильно» — нешто на германщине по-

нашенски напишешь? Полшага до жалоб в послании Гоголю.

Отрады нет. Одна отрада.
Когда перед моим окном
Площадку гладким хрусталем
Оледенит година хлада;
Отрада мне тогда глядеть,
Как немец скользкою дорогой
Идет, с подскоком, жидконогой, —
И бац да бац на гололедь!
Красноречивая картина
Для русских глаз. Люблю ее!

Понятно, что шутка. (Наверняка реального «жидконового немца» добродушный Языков пожалел.) И что на чужбине житье не сахар (а тяжелый недуг домой не пускает), тоже понятно. И все равно тоска берет. Как и от истеричной хулы «не наших». («Умирающей рукой некогда любимый поэт, сделавшийся святошей от болезни и славянофилом по родству, хотел стегнуть нас; по несчастью, он для этого избрал полицейскую нагайку...» — Герцен). Как и от громокипящих осанн родным, друзьям и сочувственникам. И — от многих ранних стихов, где клубится «буйство молодое», грохочут стаканы, льется вино, шумят дерптские студиязусы, красавица попеременно получает мадригалы и инвективы, а веселый буян временами вспоминает о гражданском долге.

Я видел рабскую Россию:
Перед святыней алтаря,
Гремя цепями, склонивши выю,
Она молилась за царя.

Ох!

Мы не знаем, сколь серьезны были вольные настроения молодого Языкова и религиозно-народные идеалы Языкова «позднего» (по сути, тоже молодого — он умер в 43 года). Ду-

маю, он всегда был искренен, всегда искал «идею», а «идеи» всегда гнули его дар. В восхитившем Жуковского и Гоголя «Землетрясении» провисает «моральная» концовка, где поэту рекомендуется приносить «дрожащим людям молитвы с горней вышины». Кажется, просто: не сбивай смолоду Языкова либеральные друзья, а потом — Гоголь, Хомяков и Киреевские, кипел бы его хмель, славилась Марья Петровна, летела «на скользки волны быстрокрылая ладья»...

Увы, не так. Во-первых, не всякого собьешь. Рядом с Языковым жил сочинитель, которому все подряд давали важные уроки, стремясь уберечь от «бесцельности». Но поэт, всех умея выслушать и на все откликнуться, шел своим путем. Со временем было понято (кем-то легко и сполна, а кем-то, включая Языкова, с досадой и оговорками), что путь этот — столбовой, а легкомысленный стихотворец Пушкин — умнейший муж России. Во-вторых, само языковское «буйство молодое» («стремление к душевному простору») было по-своему «идеологично» и оглядливо — соответствовало не столько «духу времени» (тут все, как всегда, сложнее), сколько моде. Языков бессознательно хотел нравиться и, угадав привлекательную мелодию, варьировал ее на сто ладов. Неизбежно плодя монотонные самоповторы. «Хмель» отливался сочетанием выделанности и неряшливости, обаятельным для тех, кто Языкова любил и в его скорое мужание верил, комичным — для всех прочих. Гоголь давал Языкову умные советы, Языков им всяко следовал, но идеологические ядрышки не входили в плоть по инерции шумящей стиховой речи. И не потому что гражданственность, патриотизм или вера мешают быть поэтом (Хомякову, с его куда меньшим, чем у Языкова, дарованием, не мешали), а потому что вредит художнику всегда одно — упоение собой и отсутствие своей мысли (заменой которой служит глянувшаяся доктрина — тут «православие-самодержавие-народность» стоит «чистого искусства»).

День ненастный, темный; тучи
Низко, низко над горой,

Вялы, тихи и плакучи,
Длинной тянутся грядой;
Сад безлюден, смолкли птицы,
Дерева дождем шумят, —
Две красавицы девицы,
Две певуни, две сестрицы,
Не пойдут сегодня в сад.

А вчера они при трелях
Соловья и при луне,
Там летали на качелях
Соблазнительны одне;
И качели их качают
Мягко, будто на руках:
Осторожно поднимают,
Осторожно опускают
Быстролетный свой размах!

Дальше тоже чудесно, но и так все ясно. Гений. Несбывшийся. Пусть несбывшийся, а все гений.

2003

Мужайся, сердце, до конца

Федор Иванович Тютчев (1803—1873)

Общеизвестно, что Тютчев написал очень мало. Менее известно (хотя тоже далеко не тайна), что сочинял он всю жизнь. Мальчиком вопрошал «любезного папеньку»: «В сей день счастливый нежность сына / Какой бы дар принесть могла?» Умирая складывал из непослушных слов корявый монолог о жизни, что «над нами тяготеет / и мучит нас как кошмар». Таимое и — тут не обойтись без любимой Тютчевым конструкции — «как бы случайное» стихотворство было для него живейшей личной потребностью. Больше, чем кто-либо из русских поэтов, Тютчев

имел право сказать — *пишу для себя*. И не прибавлять пушкинского разъяснения — *печатаю для денег*, ибо публикациями занимались друзья и поклонники, а доходу они не приносили.

В 1850 году Тютчев обмолвился странным восьмистишьем.

Среди громов, среди огней,
Среди kloкочущих страстей,
В стихийном, пламенном раздоре,
Она с небес слетает к нам —
Небесная к земным сынам,
С лазурной ясностью во взоре —
И на бунтующее море
Льет примирительный елей.

Явись эти строки без названия, читатель был бы обречен искать ответ загадки. Кто эта самая *она*? Вера? Любовь? Истина? Радость? Тютчев избавил нас от труда, дав заголовок — «Поэзия». Закономерно и — после Жуковского и Пушкина — никак не ново. Парадокс в том, что в стихах Тютчева, где *громов, огней* и прочего *стихийного пламенного раздора* предостаточно, *примирительного еля* почти нет. Так и в самой «Поэзии»: созвучие, связующее зачин и финал (*огней — страстей — елей*), нарочито бедно, потребно усилие, дабы, преодолев kloкотание центральных строк, ощутить его рифмой, прорваться к затаенной и приглушенной гармонии. Тютчев знает, чем может и должна быть поэзия, но пишет иначе.

Да и пишет ли? Многажды отмеченная фрагментарность тютчевской лирики, почти всегдашняя приуроченность стиха к случаю (известному или неизвестному, но «как бы присутствующему», угадываемому), предельная откровенность (иные тютчевские признания читать просто страшно), «недопустимая» небрежность (та же «небесная» поэзия «с небес слетает к нам» — у кого еще возможна такая отчаянная тавтология, впрочем, почти неощутимая благодаря тончайшей звукописи?), демонстративное нежелание светского острошлова и изобретателя грандиозных геополитических конструкций числиться по стихотворческому цеху, равнодушные

к тому виду, в котором стихи все же достигнут читателя, — все это заставляет увидеть в тютчевских шедеврах случайные проекции его нескончаемой внутренней речи.

В наш век стихи живут два-три мгновенья,
Родились утром, к вечеру умрут...
О чем же хлопотать? Рука забвенья
Как раз свершит свой корректурный труд.

Поэзия — это миг. Вспышка зарницы. Начало грозы. Глас жаворонка, прекрасного гостя утра в поздний мертвый час мглистого и ненастного вечера, потрясающий душу, «как безумья смех ужасный».

И сквозь опущенных ресниц
Угрюмый тусклый огонь желанья.

Какой тут *примирительный элей*? За мгновение ослепительного счастья, за вдруг достигнутую полноту бытия (или небытия — «Дай вкусить уничтоженья, / С миром дремлющим смешай!») неизбежно последует жестокая расплата. Тоска по небесной отчизне (ее относительной заменой нередко оказывается благословенный итальянский юг, противопоставленный холодному северу, где даже деревья видятся лихорадочными грезами, дурным и обманным наваждением) никогда не может разрешиться. Уже в раннем «Проблеске», где стенание Эоловой арфы оборачивается печалью низверженной на землю ангельской лиры, за мнимо освобождающим взлетом следует катастрофическое падение:

Как верим верою живую,
Как сердцу радостно, светло!
Как бы эфирною струею
По жилам небо протекло!

Нет, не зря вылезло вечное тревожно оговорочное тютчевское «как бы». Сравнение не тождество. Небо осталось небом и не вошло в бrenную плоть.

Но, ах! не нам его судили;
Мы в небе скоро устаем, —
И не дано ничтожной пыли
Дышать божественным огнем.

Едва усилием минутным
Прервем на час волшебный сон
И взором трепетным и смутным,
Привстав, окинем небосклон, —

И отягченную главою,
Одним лучом ослеплены,
Вновь упадем не к покою,
Но в утомительные сны.

Здесь нет не только покоя, но и реальности как таковой:
либо «волшебный сон», либо «утомительные сны».

Как дымный столп светлеет в вышине! —
Как тень внизу скользит, неуловима!..
«Вот наша жизнь, — промолвила ты мне, —
Не светлый дым, блестящий при луне,
А эта тень, бегущая от дыма...»

В дымно-тенистом мире нет и быть не может ничего устойчивого. Поэтому символы «ночи» и «дня» в стихах Тютчева легко меняют смыслы: «день» может защищать от ночи, а может и скрывать ее могучую темную истину; ночь может пугать песнями родимого хаоса, а может сулить освобождение от раскаленной дневной суеты. Поэтому и в миг высшего блаженства явственно слышатся иные звуки и встают зловещие картины. Бедному нищему, что бредет по жесткой мостовой, недоступна прохлада «ро-скошных светлых луговин», «лазурный грот» и «пыль роси-стая фонтана», но тот, кто оказался в саду, всегда знает, что творится за его оградой:

Треск за треском, дым за дымом,
Трубы голые торчат,
А в покое нерушимом
Листья веют и шуршат.
Я дыханьем их обвеян,
Страстный говор твой люблю...
Слава Богу, я с тобою,
А с тобой мне — как в раю.

«Как в раю» вовсе не означает «в раю». В раю не чувствуют, что рядом «пламя рдеет, пламя пышет».

Чем острее и глубже переживается вдруг нахлынувшее счастье, тем оно сомнительнее.

Какое лето, что за лето!
Да это просто колдовство —
И как, спрошу, далось нам это
Так ни с того и ни с сего?...

Случайность неотделима от колдовства, а в колдовстве всегда прячутся зло и обман.

Гляжу тревожными глазами
На этот блеск, на этот свет...
Не издеваются ль над нами?
Откуда нам такой привет?

Конечно, издеваются — как плещущая-блещущая струя над склонившейся к воде ивой. Как поманивший в небо стон-проблеск. Как сон на море, не то чтобы позволяющий — при-нуждающий — слышать и в блаженном мире видений грохот пучины морской. Эта всегдашняя демоническая ирония бытия не столько пугает, сколько пленяет поэта. Кажется, без громов и огней, угроз большой истории и предчувствий личной беды его счастье было бы парадоксальным образом неполно.

Но и в избытке упоенья
Нет упоения сильней
Одной улыбки умиленья
Измученной души твоей...

Чьей? Всего вероятней, что все-таки адресата, возлюбленной, но всегдашняя двусмысленность тютчевских местоимений уводит от определенности. И «моей» — поэта, ошеломленного избытком жизни в цветущем мире природы. И каждого из нас — когда-то ощутившего нечто сходное либо ввергнутого в зыбкий мир сияющих взаимоотражений тютчевскими стихами. Без измученной души этого ликования быть не может.

Не одна лишь последняя, но всякая любовь — *и блаженство и безнадежность*, взаимная чара, разрушающая привычную пошлость и грозящая гибелью бедной возлюбленной колдунье и омертвлением жалкому волшебнику. Смерть скоро вступает в свои права — лишь стороннему наблюдателю кажется, что любящие еще живы. Полюбив, они умерли. Она — как юноша из рода азров, о котором писал мюнхенский приятель Тютчева Генрих Гейне, ибо полная любовь близнец самоубийства. Он — от горького знания, от неспособности до конца отдаться сжигающей страсти. Пепел и дым все равно останутся.

В разлуке есть высокое значенье:
Как ни люби, хоть день один, хоть век,
Любовь есть сон, а сон — одно мгновенье,
И рано ль, поздно ль пробужденье,
А должен наконец проснуться человек...

Проснувшись в подступающей со всех сторон пустоте (в другом сне), он бормочет:

Все, что сберечь мне удалось
Надежды, веры и любви,
В одну молитву все слилось:
Переживи, переживи.

А когда занавес падает, предчувствие становится явью,
смерть приходит без кавычек, констатирует:

Любила ты, и так, как ты, любить —
Нет, никому еще не удавалось!
О Господи, и это *пережить*,
И сердце на клочки не разорвалось.

И просит:

О Господи, дай жгучего страдания
И мертвенность души моей рассей:
Ты взял ее, но муку вспоминанья,
Живую муку мне оставь по ней.

И помнит, как тридцать лет назад шептал другое:

Не время выкликать теней:
И так уж этот мрачен час.
Усопших образ тем страшней,
Чем в жизни был милей для нас.

Из края в край, из града в град
Могучий вихрь людей метет,
И рад ли ты или не рад,
Не спросит он... Вперед, вперед!

Не «примирительный елей», а отчаянные попытки «заговорить» боль и ужас, раствориться в невозможных, отчаянных, не сулящих оправдания, но неодолимо рвущихся на волю словах. Которыми все равно ничего не выразишь.

И чувства нет в твоих очах,
И правды нет в твоих речах,
И нет души в тебе.
Мужайся, сердце, до конца:
И нет в творении Творца!
И смысла нет в мольбе!

Мужества хватило. Теперь у нас есть «эта книжка небольшая», что воистину «томов премногих тяжелей».

2003

Неугомонные думы

Алексей Степанович Хомяков (1804—1860)

Большинство современников, вспоминая Алексея Степановича Хомякова, рисуют отца-основателя славянофильства человеком ярким, энергичным и на удивление многосторонним. Вослед мемуаристам движутся исследователи. Редкая статья о Хомякове (включая те, где советские литературоведы выставляли реакционному литератору «выверенные» оценки) обходится без указаний на широту его интересов. Хомяков недурно хозяйствовал, был отличным наездником и охотником, изобретал машины и усовершенствовал ружья, лечил крестьян, не говоря уж о главных сферах приложения его сил — истории, публицистике, философии, богословию, поэзии. Как правило, упоминалось (спасибо Герцену!) и человеческое обаяние, сквозившее в тех блестящих салонных диспутах, где бретер диалектики не знал себе равных. Хомяков как «эстетический феномен» вызывал восхищение не только у достойных идейных противников (высоко ценивших его интеллектуальную честность и личное человеческое благородство), но даже у казенных советских гуманитариев, не способных (да и не желающих) сколько-нибудь адекватно осмыслить мысль и судьбу рыцаря веры.

Привлекательный антураж застил глаза не им одним — слишком уж колоритен и импозантен был наш «тысячеискусник». Потому, наверно, анекдоты (обычно достоверные, но, прежде всего, эстетически выразительные, броские) о бороде и мурмолке, изобретении не слишком удачной машины, пламенной любви к Англии (ибо англичане — это «угличане»), острых словечках и дружеских розыгрышах так легко

сочетаются с ехидными укоризнами. В стихах многовато внешнего блеска, риторики и идейной «заданности» (в последнем сознавался сам Хомяков), публицистика насквозь тенденциозна, в суждениях о современном искусстве не хватает широты и вкуса (действительно, хомяковские печали об отсутствии «русской художественной школы» — это после Пушкина! — отдают зашоренным доктринерством), в исторических построениях фантастическая (увы, во всех смыслах) эрудиция подчиняется концептуальной монотонии...

Все так. Обидное словцо «дилетант» приклеилось к Хомякову не только по проискам недоброжелателей. Капитальный труд, на титульном листе рукописи которого автор поставил загадочное «И. и. и. и.» (предполагаемое прочтение — «Исследование истины исторических идей»), остался незавершенным, кажется, не только из за неожиданной смерти сочинителя в 1860 году. Некогда Гоголь, заглянув в хомяковскую тетрадку, наткнулся там на «пышное» имя древней царицы и пошутил: «Алексей Степанович Семирамиду пишет». Шутка сработала: «И. и. и. и.» оказалось-таки «Семирамидой», какой-то грандиозной мифологической экзотикой с привкусом небывальщины — как связанные с именем царицы древние сады, что почитались одним из семи чудес света. О русской истории Хомяков — при его-то светлой одержимости судьбой Отечества — написал совсем немного (даже если в ряд с поздними историческими очерками поставить две писанных в молодости стихотворные трагедии). Признавая, что со славянофилов начался «перелом русской мысли» (Герцен) и что без Хомякова история нашего национального самосознания непредставима, трудно все же читать его публицистические статьи иначе как «исторические памятники». (Статья «О старом и новом», с которой и началось то движение, что было не вполне удачно окрещено «славянофильством», равно как и «Мнение иностранцев о России», «Мнение русских об иностранцах», «О возможности русской художественной школы», «Об общественном воспитании в России» и т. п. — это, конечно, публицистика, вовсе не требующая «облагораживающего» определения —

«религиозно-философская.) Стихи... Что ж, стихи Хомяков писал разные, но прежде надобно сказать о другом. О том, что сохранило безусловную ценность, как представляется, потому что шло из самого сердца поэта-мыслителя.

Хомяков был незаурядным богословом. Иные из его адептов говорили — «великим». И приравнивали завсегдатая московских салонов, остроумного спорщика, готового ради торжества в интеллектуальном сражении всяко играть словами, а то и измышлять «исторические факты», блестящего говоруна и благодушного семьянина к отцам церкви. Оценка всегда спорна (для человека, вовсе чуждого религиозным чувствам и поискам никаких «великих богословов» быть не может — по определению), но в этих «партийных» суждениях есть свой резон. В полемических богословских брошюрах Хомякова (писанных по-французски, «для Европы» и трудно пробивавших дорогу к читателю-соотечественнику) ощущается не только интеллектуальная энергия, блеск эрудиции и безусловное риторическое мастерство (давно подмечено, что, дискутируя с католиками, Хомяков великолепно использовал аргументацию протестантских богословов; и наоборот), но и глубина выстраданной веры. Хомяков действительно ощущал свободу и единство Церкви как данность. И знал, что «договариваться» — после интеллектуальных турниров, демонстрирующих «правоту» одной из сторон, или по душевной взаимной благорасположенности искателей истины — невозможно. Высоко ценя разум (отсюда устойчивое восхищение «чужим» величием Гегеля), Хомяков был человеком верующим. И был им до того, как изобрел славянофильскую доктрину. Разумеется, для Хомякова сопряженную с православием, но не подменяющую собственно веру.

Критики славянофильства не раз указывали на германские истоки этой историософской доктрины. Они совершенно правы. Но как Хомяков был православным до своих богословских опытов, так и отчизнолюбом, естественно включенным в национальное целое, воспринимающим историческую судьбу России как свое личное дело, он был до славянофильства (учения не слишком самобытного и много чем чреватого). Внеш-

не мысль Хомякова могла облекаться в самые разные доспехи. Недаром иные не слишком прозорливые наблюдатели предполагали за диалектическим фехтованием Хомякова страсть к спору как таковому, за его наглядным великолепием — внутреннюю пустоту. Они ошибались — вела Хомякова истинная страсть. А о соблазнах внешней победительности этот «игровой» жизнетворец думал весьма серьезно.

И ты — когда на битву с ложью
Восстанет правда дум святых —
Не налагай на правду Божью
Гнилую тягость лат земных.
Доспех Саула ей окова,
Саула тягостен шелом:
Ее оружие — Божье слово,
А Божье слово — Божий гром!

Стихи эти продиктованы конкретным поводом — очередным утеснением старообрядцев. Но речь здесь идет о большем — о неразрывности правды и свободы. И это любимая и личная, неотделимая от чувства, мысль Хомякова (хотя совсем не трудно назвать литературные образцы, на которые поэт ориентируется). Такие мысли-чувства диктуют и другие его лучшие стихи. О необходимости русского покаяния. О мнимой мудрости, не замечающей Божества. О грядущих катастрофах и испытаниях, за которыми должно последовать преображение мира и человека. И о мученичестве мысли, знакомом поэту отнюдь не понаслышке.

Жаль мне вас, людей бессонных!
Целый мир кругом храпит,
А от дум неугомонных
Ваш тревожный ум не спит:
Бродит, ищет, речь заводит
С тем, с другим — все проку нет!
Тот глазами чуть поводит,
Тот сквозь сон кивнет ответ.

Вот, оставив братьев спящих,
Вы ведете в тьме ночной,
Не смыкая вежд горящих,
Думу долгую с собой.
И надумались, и снова
Мысли бурные кипят:
Будите того, другого, —
Все кивают и молчат!
Вы волнуетесь, горите,
В сердце горечь, в слухе звон, —
А кругом-то, поглядите,
Как отраден мирный сон!
Жаль мне вас, людей бессонных:
Уж не лучше ли заснуть
И от дум неугомонных,
Хоть на время отдохнуть?

Избавиться от неугомонных дум Хомяков, кажется, не мог никогда.

2004

Роза вместо перстня

Дмитрий Владимирович Веневитинов
(1805—1827)

Имя Веневитинова помнится ныне куда лучше, чем полсотни стихотворений, вышедших из-под пера поэта, который прожил всего двадцать один год. Помнится не столько благодаря устойчивой, но все же поистершейся легенде (о ней речь впереди), сколько по шутивным стихам Мандельштама. Мандельштам просил (повелевал) дать Веневитинову розу, а вовсе не таинственный перстень, тем самым строго оспаривая наказ старшего собрата.

Вот глас последнего страданья!
Внимайте: воля мертвеца
Страшна, как голос прорицанья.
Внимайте: чтоб сего кольца
С руки холодной не снимали; —
Пусть с ним умрут мои печали
И будут с ним схоронены.
(«Завещание»)

И еще:

Ты был отрыт в могиле пыльной,
Любви глашатай вековой,
И снова пыли ты могильной
Завещан будешь, перстень мой...
.....
Когда же я в час смерти буду
Прощаться с тем, что здесь люблю,
Тогда я друга умолю,
Чтоб он с руки моей холодной
Тебя, мой перстень, не снимал,
Чтоб нас и гроб не разлучал
(«К моему перстню»)

Перстень, якобы извлеченный из-под развалин Геркуланума, обращенного в прах роковым извержением Везувия, Веневитинову подарила Северная Коринна — княгиня Зинаида Волконская, в которую поэт был безнадежно влюблен. Веневитинов уезжал в Петербург — то ли спасаясь от вполне закономерной, но от того не менее пламенной страсти (блестящая замужняя аристократка, владычица светско-интеллектуальной Москвы, тысячеискусница, пленявшая волшебным пением, свободой суждений и дилетантской ученостью, была старше своего вздыхателя на пятнадцать лет), то ли мечтая обрести широкое поприще для будущих пиитических и гражданских свершений.

Но не любовь теперь тобой
Благословила пламень вечной
И над тобой в тоске сердечной,
Святой обет произнесла;
Нет! дружба в горький час прощанья
Любви рыдающей дала
Тебя залогом состраданья.

Перстень Волконской должен был оберегать поэта от сумрачных страстей, вражды мира и искушения самоубийства. Перстень этот стал таким же непременным ингредиентом веневитиновского мифа, как его благородное (со старомосковским привкусом) происхождение (что было, то было), феноменальная образованность (действительно, учился основательнее, чем Евгений Онегин), невероятное обаяние (о том вспоминали не только близкие люди, но и минутные знакомцы — впрочем, вспоминали после кончины, когда печаль друзей уже отливалась в благоуханную легенду) и грандиозный дар — поэта, мыслителя, критика, потенциального преобразователя русской культуры. Как недолго просуществовавшее «общество любомудров» — молодых московских умников, восторженно штудировавших Спинозу и Шеллинга, вдохновлявшихся Шекспиром, Гете и Байроном и чаевших великих подвигов на нивах поэзии, науки и государственной службы. Как пушкинский комплимент статье Веневитинова о первой главе «Евгения Онегина» — то ли этикетно лукавый (в статье этой Веневитинов, как свойственно задорным дебютантам, не столько говорил о Пушкине, сколько учил уму-разуму прежде высказавшегося старшего коллегу, Николая Полевого), то ли вообще придуманный задним числом. Как авторское чтение «Бориса Годунова» и «Песен о Стеньке Разине» в доме Веневитиновых и ликование слушателей. Как союз (в общем-то тактический) Пушкина и московских ученых мальчиков, плодом которого стал журнал «Московский вестник» (с самого начала не вполне пушкинский и не слишком значимый для отбывшего на берега Невы Веневитинова). Как арест при въезде в столицу (вместе с Веневитиновым ехал француз Воше,

прежде без разрешения сопровождавший в Сибирь княгиню-декабристку Трубецкую — он-то и был «интересен» властям), короткое заключение и необходимость отвечать на вопрос о принадлежности тайному обществу. (Ни в каких союзах, кроме полуигрового общества Любомудров, Веневитинов не состоял; протоколы московских мудрецов были сожжены, как только в первопрестольную дошли вести о 14 декабря; однако, по преданию, на запрос ответил гордо: членом тайного общества не был, но «мог бы легко принадлежать ему». Службе по Министерству иностранных дел сие признание не помешало.) Как ранняя смерть (после бала вышел без шубы и, хотя квартировал в том же доме, схватил горячку), увязанная с пребыванием под стражей и «частыми, сильными потрясениями пылкой, деятельной души его». Как сохранившееся в памяти Анны Керн восклицание Пушкина «Отчего вы позволили ему умереть? Он ведь тоже был влюблен в вас, не правда ли?».

Легенду творили не только бывшие Любомудры, собравшие и выпустившие в свет почти все сочинения Веневитинова (в 1829 году — стихотворения, в 1831 — прозу), а позднее не раз вспоминавшие о том, кто «создан был действовать сильно на просвещение своего отечества, быть украшением его поэзии и, может быть, создателем его философии» (Иван Киреевский). Легенду творили в глаза не видевшие Веневитинова стихотворцы, чтящие его память приличествующими надгробными виршами. Легенда была нужна молодым людям, привычно ощущающим свой разлад с холодным светом, меланхоликам и радикалам, мечтателям и бунтарям. Белинский и Герцен вдохновлялись ей с не меньшим энтузиазмом, чем решительно с ними несхожие друзья Веневитинова — Погодин, Киреевский, Кошелев. «Младой певец» легко встраивался в разные контексты, оказываясь то младшим братом и наследником декабристов, то провозвестником эпохи философской рефлексии, то «почти Лермонтовым», то легитимным сочленом «пушкинской плеяды»... Стихи переставали быть стихами, растворяясь в воспоминаниях и слухах о короткой жизни, роковых страстях, великих надеждах и безжалостной судьбе, благо все это можно было без труда обнаружить в ком-

пактном корпусе сочинений Веневитинова, стихотворца квалифицированного, чутко улавливающего веяния времени и грамотно осваивавшего уже готовые приемы письма, но лишенного и намека на творческую индивидуальность, на то, что зовется «лицом необщим выраженьем».

Веневитинов был далеко не единственным стихотворцем, что вошел в состав русской словесности благодаря ранней смерти и сотворенной друзьями легенде. Так в начале XIX века случилось с Андреем Тургеневым, а в начале века XX — с Иваном Коневским. Поразительно другое: Тургенев и Коневской, тоже свершившие немного, но обладавшие истинными дарованиями, остались символами своих эпох, а Веневитинов — пусть и не читаемый, а если читаемый, то слепо и словно по обязанности, под ценным руководством все той же легенды — оказался самым памятным и значимым из «младых певцов». Здесь конкуренцию ему может составить только Владимир Ленский.

Поэзия — это не стихи Веневитинова, а его имя, ставшее таким же понятным, не требующим толкований и мучительно родным символом, как давно живущие вне своих контекстов пронзительные строки «Блажен, кто пал, как юноша Ахилл...» (Кюхельбекер) или «Хорошо умереть молодым...» (Некрасов). Веневитинов — это не элегические, байронические и шеллингианские банальности его гладких строчек, а глубокая светлая печаль диалога Девы и Розы над могилой юноши, стихи, которыми почтил усопшего истинный поэт — совсем немногим старший, но много больше испытывший и чующий свой уже скорый конец Дельвиг.

Юноша милый! на миг ты в наши игры вмешался.

Розе подобный красой, как филомела ты пел.

Сколько любовь потеряла в тебе поцелуев и песен,

Сколько желаний и ласк новых, прекрасных, как ты!

Дева, не плачь! я на прахе его в красоте расцветаю.

Сладость он жизни вкусив, горечь оставил другим.

Ах! и любовь бы изменою душу певца отравила!

Счастлив, кто прожил, как он, век соловьиный и мой.

Потому-то и просил Мандельштам дать Веневитинову — розу. Перстень, который друзья надели на палец умирающему, при перезахоронении поэта в 1930 году был с его руки снят и хранится в Литературном музее. Догадайтесь, почему.

2005

Одинокий

Владимир Григорьевич Бенедиктов (1807—1873)

Поминая Бенедиктова, трудно забыть финал его первой (а если честно — единственной) биографии. Искренне и вопреки «хорошему тону» любивший старшего собрата Яков Полонский (чудесный поэт и добрый человек) писал, что по кончине Бенедиктова обнаружилось: «многие, даже из его знакомых, не знали, где его квартира, и весьма немногие проводили на вечный покой». Кого-то здесь потянет на «справедливое» злорадство: так, мол, и надо «калифу на час», трем с половиной десятилетиями прежде кружившему слабые головы и почитавшемуся победителем Пушкина. Другие резонно заметят, что во второй половине XIX века стихотворцев вообще не слишком ценили, а потому и хоронили скромно. (Рассказывая о многолюдном митинговом прощании с Некрасовым, которого пылкая радикальная молодежь ставила выше Пушкина и Лермонтова, но отнюдь не за великие стихи, Достоевский печально указывал публике, что был, дескать, такой поэт Тютчев...) Все правильно, но сиротский уход Бенедиктова заставляет думать не только о том, что мирская слава (в частности, обеспеченная, говоря сегодняшним языком, оголтелым пиаром) скоротечна, а в иные эпохи (не только сейчас) поэзию на Руси в грош не ставили. И указанием на замкнутый характер Бенедиктова (не даром много лет тесно приятельствовавшего со столь же одиноким и «зажатым» Гончаровым) тоже не отделаешься. Кстати, смолodu Бенедиктов в мизантропии и закоплексованности замечен не был. Да и с чего бы?

Мальчик из худородного семейства (отец — попович, дворянин по чину) блестяще закончил кадетский корпус (где усиленно занимался математикой), был выпущен в гвардию, храбро воевал в польскую кампанию (награжден орденом св. Анны 4-й степени), перейдя в статскую службу, стал деятельным и ценным сотрудником (математика пригодилась) министра финансов Е. Ф. Канкрин. (По смерти министра Бенедиктов почтил его сердечным и совершенно бескорыстным поэтическим мемуаром — стихотворением «Он»; случай уникальный, наверно, не только для русской поэзии.) Стихи Бенедиктов писал с юности, но в печать не рвался. Когда его первый сборник (1835; поэту — 27 лет, дебют по тем временам поздний) стяжал огромный успех, когда в самом модном и успешном тогдашнем журнале — «Библиотеке для чтения» — Бенедиктов стал желаннейшим автором, когда творца «Утеса» и «Незабвенной» принялись восхвалять на все лады и ставить выше Пушкина (чающий обновления поэтического языка совсем не глупый критик С. П. Шевырев делал это прикровенно, но так, что читательское сообщество намеки понимало; простодушные книгопродавцы прямо говорили покупателям, что новый поэт пошибче старого будет), Бенедиктов гением себя отнюдь не возомнил. И когда Белинский разнес его в пух и прах, в отчаяние не пришел. И в 40-е, когда звонкие и яркие стихи (а с ними — и все прочее) упали в цене, писать не бросил. И когда за новым взлетом популярности (конец 1850-х), пусть не таким триумфальным, как первый, последовал разнос Добролюбова, а потом и явное охлаждение публики (к стихам вообще, а не к одному Бенедиктову), перестал печататься, но не сочинять.

Дело в том, что Бенедиктов не хотел быть властителем дум и торжествующим певцом. Не хотел, даже когда логика литературной эволюции, потребовавшая в 1830-х смены «гармонической точности» на заразительный грохот, броский и неожиданный колорит, взвихрено-расплывчатую семантику, коей надлежало передать «физиологию» бурно кипящих страстей, вынесла его на вершину российского Парнаса. Бенедиктов знал, что удел истинного (романтического) поэта — страдание и одиночество, что он призван воспевать

красоту (зримую, плотскую, обольстительную, грозную и далее по списку) и не получать взамен ни лаврового венца, ни упоительных лобзаний. Разве что «замороженный восторг» толпы и снисходительную улыбку пленительной красавицы, с которой в законный брак вступить и пошло, и невозможно. Не потому, что лицом не вышел и поповского роду, а потому что поэтам иное предписано.

Прекрасна дева молодая,
Когда, вся в газ облечена,
Несется будто неземная
В кругах затейливых она...

.....
Прекрасна дева молодая,
Когда, влюбленная, она,
О стройном юноше мечтая,
Сидит печальна и бледна...

.....
Прекрасна дева молодая,
Когда покоится она,
Роскошно члены развивая
Средь упоительного сна...

Все «три вида» — загляденье. Ну и гляди. Например, на наездницу:

Люблю я Матильду, когда амазонкой
Она воцарится над дамским седлом,
И дергает повод упрямой ручонкой,
И действует буйно визгливым хлыстом...

.....
На губках пунцовых улыбка сверкает,
А ножка-малютка вся в стремя впиалась;
Матильда в галоп бегуна подымает
И зыблется, хитро на нем избочась,
И носится вихрем, пока утомленье
На светлые глазки набросит туман...

Матильда спрыгнула — и в сладком волнении
Кидается бурно на пышный диван.

Пройдут годы, Брюллова сменит Делакура:

Свобода — женщина с упругой мощной грудью,
С загаром на щеке,
С зажженным фитилем, приложенным к орудию,
В дымящейся руке...

.....

Свобода — женщина; но в сладострастие щедром
Избранникам верна,
Могучих лишь одних к своим приемлет недрам
Могучая жена.

Бенедиктов перевел «Собачий пир» Барбье не по заказу.
И не по социальному заказу, уловив вибрации новой эпохи.
Он опьянялся энергией и фактурностью великолепной риторики галльского свободолюбца.

Чернь грязною рукой там ружья заряжала,
И закопченным ртом,
В пороховом дыму, там сволочь восклицала:
«Е.. м..! Умрем!»

не так уж далеко отстоит от

Все блестит: цветы, кенкеты,
И алмаз, и бирюза,
Ленты, звезды, эполеты,
Серьги, перстни и браслеты,
Кудри, фразы и глаза.

Не был Бенедиктов ни лакеем при аристократии, ни плебеем-демократом — его стиховой мир всегда был дистиллированной (хоть и роскошной) фантазией, резко отделенной от обыденной жизни. Кто только не измывался над гибри-

дом «поэт-чиновник» (от блистательных баловней фортуны, измысливших бенедиктовского сослуживца Козьму Пруткову, до демократических свистунов), — и напрасно: Бенедиктов не смешивал два эти ремесла. Нельзя сказать, что в стихах его не было «содержания» (было, как было и стремление осваивать новые темы, приемы и интонации; не только Некрасов прошел бенедиктовскую школу, но и стареющий Бенедиктов — некрасовскую), но стих как таковой всегда был важнее.

Творец! Ниспошли мне беды и лишения,
Пусть будет мне горе и спутник и друг!
Но в сердце оставь мне недуг вдохновенья,
Глубокий, прекрасный, священный недуг...

.....
Когда же, отозван небес произволом,
Меня он покинет — желанный недуг,
И дар мой исчезнет, и стройным глаголом
Не будет увенчан мой тщетный досуг, —

Дозволь мне, о Небо, упавшему духом,
Лишенному силы, струнами владеть, —
На звуки склоняясь внимательным слухом,
Волшебные песни душой разуметь!

С земли воздымаясь до горнего мира,
Пророческий голос отрадой мне будь!
До сердца коснется знакомая лира —
Увлажатся очи и двинется грудь.

Не надо никакого жизнестроительства, если все взлеты и крушения, восторги и отчаяния, вожделения, обладания и разрывы можно пережить в словесном космосе, где режут водопады, клубятся вулканы, вспыхивают звезды, льются слезы и мелькают соблазнительные, но недоступные (в том и прелесть) ощутимо телесные тени роскошных бело- или чернокудрых чаровниц.

Торжествующая Нина
Видит: голубя смиренней,
Сын громов, орел-мужчина
Бьется в прахе перед ней...
.....
Чем сдержать его? где цепь?
Горе, если пред собою
Он узрит одну лишь степь
С пересохшею травой!
Он от сердца твоего
Прянет к тучам, к доле скрытной,
Если неба пищей сытной
Не прикормишь ты его.

Эти стихи, достойные не капитана Лебядкина, а Олейникова, написаны абсолютно серьезно. Ибо только в стихах поэт может ни на что не оглядываться и всегда предстает победителем (недостижимость, измена или презрение возлюбленной в фантастическом стиховом пространстве лишь возвеличивает поэта, обнаруживая его «иноприродность»). Отсюда — от сознания своей царственности в рамках текста — то сочетание смелости и безвкусицы, что приметно любому читателю Бенедиктова. За торжество в мире иллюзий не жалко было платить любой ценой. В том числе — отказом от исповедальности, от лирической конкретности, которая обычно почитается зерном романтической и постромантической поэзии, от единства личности, замененной масками блестящего и сумрачного поэта и заурядного (не по служебной линии!) чиновника.

Сколь дорога была эта цена, каково было Бенедиктову довольствоваться иллюзиями, что чувствовал он, когда наркотик стихотворства переставал утолять душевную боль (ох, недаром многие откровенно дурные стихи его неимоверно растянуты — лишь бы подольше задержаться в обители грез), можно только догадываться. Жизнь Владимира Григорьевича была и осталась тайной за семью печатями.

Кое-что объясняет потрясающая «Неотвязная мысль». Она часто навещала поэта — в сменяющихся обликах.

И займет она всю головушку —
Мысль про тайную ласку дружную,
Аль про девушку, аль про вдовушку,
Аль — на грех-беду — про замужнюю.
Да как жаркое сердце свяжется
С этой думкою полюбовную, —
Вся вселенная тебе кажется
Софьей Павловной, Ольгой Львовною...

.....
Дело прошлое! Дело древности!
Сколько дел моих ты расстроило!
Сколько было там глупой ревности!
Да с любовью-то хоть уж стоило
Побезумствовать, покуражиться;
А теперь-то что? — Словно старая
Баба хилая, мысль привяжется
Худощавая, сухопарая...

.....
Гонишь прочь ее речью грубою:
«Вон из Питера! В подмосковную!
Не сравню я тебя, беззубую,
С Софьей Павловной, с Ольгой Львовною.
Отцепись же ты, сухопарая,
Неотвязная, безотходная!
Убирайся ты, баба старая,
Фекла Саввишна ты негодная!»
Я гоню ее с криком, топотом,
Не стихом кричу — прозой рубленой,
А она в ответ полупшепотом:
«Не узнал меня, мой возлюбленный!..

.....
Целовать меня не потянешься,
Счастья дать тебе не могущую,
Да зато во мне не обманешься,
Говорю тебе правду сущую,
И служу тебе верной парой,
И угрюмая, и суровая,

За тобой хожу бабой старою,
А за мной идет баба новая...
.....
Нет кудрей у ней — нечем встряхивать,
Голова у ней безволосая,
Лишь косою вертеть да помахивать
Любит бабушка та безносая».

Вот тебе и

Кудри — кольца, струйки, змейки,
Кудри — шелковый каскад.

2007

Даже не однофамилец

*Е. Бернет (Александр Кириллович Жуковский;
1810—1864)*

Велика радость поэту родиться с фамилией, которая принадлежит общепризнанному сочинителю? Да к тому же еще и явно превосходящему новичка дарованием! Василий Андреевич Жуковский был на российском Парнасе значимой фигурой уже в 1810 году, когда в Пензе в семье небогатого (беспоместного) мелкого чиновника родился его однофамилец. Точнее, однофамилец того тихого дворянина, который одарил своим родовым прозванием незаконного сына Афанасия Бунина и турчанки Сальхи. Ну а в 1837 году ни о каких «двух Жуковских» тем более речи быть не могло. Потому отставной армейский ротмистр, недавно приступивший к службе в государственном казначействе, решил публиковать стихи под экзотическим псевдонимом. Вскоре красивое и непонятное имя — Е. Бернет — стало одним из самых громких в стихотворческой артели. Увы, совсем ненадолго.

Зачем к тебе влечет меня
Унылое воображенье,
Вливая в сердце сожаленье
И думы, полные огня?
К чему усилие языка
Напрасных ищет выражений?
Ты от меня так далека!
На что же слабая рука
Чертит твое изображение?

Это не элегия, не признание, не мольба, посылаемая возлюбленной. Даль в цитированных стихах не пространственна. Это даль времени. Поэт держит возвышенную речь перед собственной героиней — знаменитой любовницей короля Людовика XIV Луизой Лавальер. Меж тем строки, вырванные из контекста, кажутся интимным обращением. Стирается грань между вымыслом и бытием, тем, что обретается под книжными переплетами и в навеянных словесностью мечтах, и тем, что окружает поэта наяву. Историческая поэма тает в мареве длиннейших лирических монологов.

Средневековая Германия («Елена»), Франция Короля-Солнца («Луиза Лавальер»), Сицилия неведомо каких, но уж точно не нынешних времен («Вечный жид») — вот фон поэм Бернета. Где-то далеко, где все не по-здешнему. Едва ли единственная допущенная в стихи конкретика растет из воспоминаний о русско-турецкой войне (1828—1829), в которой участвовал поручик Жуковский. Впрочем, экзотические турецко-молдавские легенды можно сочинять и не сражаясь. И Восток у Бернета в первую очередь вычитанный, а лишь во вторую — увиденный: гарем, одалиски, гяуры, паши, бунчуки, шальвары, ятаганы, страсти...

Бернет — поэт заведомо книжный. И в чтении не самый разборчивый. Конечно, приоритетные позиции в круге его чтения занимают Байрон и французские романтики, но и третьесортная беллетристика тоже без внимания не остается. Очень похоже, что трогательная история о чистой и прелестной возлюбленной Людовика XIV почерпнута прямоком из душеспасительного старинного романа, сочиненного славной

госпожой Жанлис. Да не все ли равно, откуда пришла красивая и трогательная история? Захлебывающаяся поэтическая речь Бернета течет неостановимо, весомое мешается со случайным, изысканное с претенциозно пошлым, самовыражение с дежурными штампами. Громоздящиеся друг на друга яркие эпитеты не делают картину живой, но завораживают читателя, погружают его в состояние, похожее на сомнамбулический транс. Из льющихся строф Бернета трудно вырваться:

И с громом по огням валился
Рекою золота каскад;
И, далеко превывисив ели,
Сапфирный водяной кристалл
Живой колонною стоял;
И рокотали, и шипели
Фонтаны; ветерки порой
Дробили их игривый строй
На брызги снеговой метели
И, радость разнося кругом,
В толпу метали жемчугом.

Это из той же «Луизы Лавальер», и надобно признать: подобного слияния огня, воды, света и снега, где и понять нельзя, что метафорично, а что конкретно, в русской поэзии раньше не было и, пожалуй, до блоковской «Снежной маски» не будет. Весь мир оборачивается зыбкостью наваждения, переживаниями манящей многоцветной тайны.

Пусть море в дни покоя, летом,
Сияет беспредельным светом,
Воздушной синевой сквозит:
Но для меня кристалл минутный,
На время ясный, вечно мутный,
Лица небес не отразит!

Что-то знакомое чувствуешь в этих звучных, играющих антитезами, перетеканием смыслов, самоупоенных строках.

И не только в интонации, одновременно плавной и судорожной, но и в центральном мотиве — в этой воде, прикидывающейся зеркалом, бесконечно подвижной, прозрачной, влекущей в неведомую глубину. Поэма «Вечный жид» (цитата оттуда) опубликована в 1839 году. За девять лет до нее появились лермонтовские строки:

Я видал иногда, как ночная звезда
В зеркальном заливе блестит;
Как трепещет в струях, и серебряный прах
От нее рассыпаясь бежит.
Но поймать ты не лъстись и ловить не берись:
Обманчивы луч и волна.

Бернета с Лермонтовым роднит многое: и тоска по особенному мерцающему миру, и ощущение иллюзорности всего окружающего, и внутренняя неотрывность автора от героев, и тяга к лирической поэме, и любовь к антитезам и многословным монологам, и странное соединение отделанного стиха с поражающими неловкостями. Только то, что у Лермонтова мы склонны не замечать, у Бернета бросается в глаза. Б. М. Эйхенбаум в свою пору точно констатировал: «Трагичны его (Лермонтова. — А. Н.) усилия разгорячить кровь русской поэзии, вывести ее из состояния пушкинского равновесия — природа сопротивляется ему, и тело превращается в мрамор». Это не только, а может быть, и не столько о Лермонтове. Это о кризисе русской поэзии 1830-х годов, из которого поэты выходили по-разному. Бернет не вышел. Даже скандальная слава Бенедиктова ему не досталась. За несколькими годами удач (1838—1840) последовало забвение. Глухое и прочное.

В 1843 году Бернет, угадывая новую моду, опубликовал поэму из современной жизни. «Чужая невеста» была писана октавами, автор стремился шутить, следовать — в меру собственного разумения — традиции «Домика в Коломне». Получилась, однако, несмотря на весь «деревенский юмор», роковая история, венчающаяся поединком ближайших друзей со смертельным исходом. Воистину прав был Бернет,

несколькими годами прежде воскликнув: «О не желайте громких песен / От неизвестного певца!» И хороша поэма не попытками выдержать иронический тон, не «бытовыми подробностями», не страстями, сбивающимися на пародию, или пародиями, которые легко воспринять всерьез, а совсем другим — местами-временами вычурным, но увлекающим, а иногда по-настоящему грациозным стихом:

Октава, дочь морей лазурных, нежит
Младую грудь, как звучный плеск валов;
Пронзительный суровый свист и скрежет
Железных, бореальных языков
Смолкает в ней; ушей она не режет
Однообразной стукотнёю слов;
Живой каскад она, играя, мечет
Рифмический, волшебный чет и нечет.

«Рифмический, волшебный чет и нечет» — это настоящая жемчужина. И в рассеянном по старым журналам стиховом «мусоре» Бернета отнюдь не единственная. Все-таки не зря наш скромный сочинитель любил слово «жемчуг».

1985

ЗАМЕТКИ О МИСТЕРИИ В. К. КЮХЕЛЬБЕКЕРА «ИЖОРСКИЙ»

В наиболее авторитетном издании сочинений В. К. Кюхельбекера начало его работы над мистерией «Ижорский» датируется 1826 годом*, что не может не вызывать весьма серьезных сомнений. Схваченный в Варшаве 19 января 1826 года, доставленный в Петербург 21 января, Кюхельбекер, как и прочие участники декабрьских возмущений и члены тайных обществ, находился под следствием и судом до июля; по оглашении приговора он отправлен в Кексгольмскую крепость (27 июля), где пробудет до 30 апреля 1827 (переведен в Шлиссельбург)**. Ни в Кексгольме, ни в Шлиссельбурге поэт не имел возможности работать — ситуация изменилась лишь с переводом в Динабургскую крепость (октябрь 1827), когда Кюхельбекер получил неофициальное разрешение на литературные занятия***. В додинабургский период заключения Кюхельбекер сочинял без бумаги и чернил, следовательно речь тут может идти лишь о сравнительно небольших лирических стихотворениях, а не о таком крупном и сложном полиметрическом опыте, каким является «Ижорский». Ни одно из додина-

* Кюхельбекер В. К. Избр. произв.: В 2 т. М.; Л., 1967. Т. 2. С. 746 (комментарий Н. В. Королевой); ср.: «Ижорский» — программное произв<ение> К<юхельбекера> последекабрьского периода, его любимое детище. Замысел мистери, возможно, восходит к 20-м гг. (следует понимать: первой половине 1820-х. — А. Н.), когда были написаны фрагменты незаверш<енной> поэмы о “бесе-человеке” (“Меламегас”). (Этот черновой набросок был опубликован А. Архиповой; см.: «Русская литература». 1963. № 4. — А. Н.). Но окончат<ельное> воплощение сложилось в творч<еском> споре с “Евгением Онегиным” и “Героем нашего времени”. — Пульхриудова Е. М. Кюхельбекер Вильгельм Карлович // Русские писатели. 1800—1917. М., 1994. Т. 3. С. 257.

** Декабристы. Биографический справочник. М., 1988. С. 95.

*** Письма Кюхельбекера из крепостей и ссылки (1829—1846) // Литературное наследство. М., 1954. Т. 59. Декабристы-литераторы. I. С. 396 (предисловие В. Н. Орлова); Мстиславская Е. П. Творческие рукописи Кюхельбекера // Государственная ордена Ленина Библиотека СССР имени Ленина. Записки отдела рукописей. М., 1975. Вып. 36. С. 14.

бургских сочинений не достигло печати в 1827 — первой половине 1828 годов — ряд тюремных стихотворений появился только в альманахах Дельвига «Северные цветы <...> на 1829 год» (цензурное разрешение — 27 декабря 1828) и «Подснежник <...> на 1829 год» (цензурное разрешение — 9 февраля 1829). Скорее всего именно их Кюхельбекер называет «некоторыми безделками, сочиненными <...> в Шлиссельбурге» в «нелегальном» письме к Пушкину и Грибоедову от 10 июля 1828*. До Динабурга у Кюхельбекера нет контактов с внешним миром. Между тем отрывок из «Ижорского» появился в № 1 журнала «Сын отечества» за 1827 год. Это обстоятельство ясно указывает на додекабрьское происхождение хотя бы одного фрагмента «Ижорского» — вероятно, он находился в бумагах, оставшихся на квартире Н. И. Греча, с которым Кюхельбекер тесно контактировал в 1825 году**. Эти предположения подтверждает обнаруженная Е. П. Мстиславской рукопись с началом «Ижорского», которую исследовательница без аргументации датирует январем-мартом 1825 года*** (в это время Кюхельбекер находился в Закупе — смоленском имении старшей сестры, Ю. К. Глинка). Нам представляется, что в творческую историю «Ижорского» могут быть внесены некоторые уточнения****.

* Переписка А. С. Пушкина: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 239. Ср.: Орлов В. Н. В. К. Кюхельбекер в крепостях и в ссылке // Декабристы и их время. М.; Л., 1951. С. 39—40; Вацуро В. Э. «Северные цветы». История альманаха Дельвига—Пушкина. М., 1978. С. 139. Н. В. Королева, видимо, не доверяя письму Кюхельбекера, условно датирует опубликованные в альманахах Дельвига стихи 1828 и даже 1829 годами; см.: Кюхельбекер В. К. Т. 1. С. 212—221.

** О сотрудничестве Кюхельбекера в изданиях Н. И. Греча и Ф. В. Булгарина см.: Азадовский М. К. Литературная деятельность Кюхельбекера накануне 14 декабря // Азадовский М. К. Страницы истории декабризма: В 2 кн. <Иркутск>, 1991. Кн. 1. С. 337.

*** Мстиславская Е. П. С. 13.

**** Речь идет о собственном сочинении мистерии, замысел (сюжетный, но не идеологический!) которой, кажется, сформировался еще раньше (см. ниже статью «О славной поэме, бесславной мистерии и достойном романе в стихах»). Что касается до дальнейшей работы над текстом «Ижорского»,

В феврале 1827 года Н. М. Языков писал из Дерпта брату А. М. Языкову: «Видел ли ты в № 1 С<ына> О<течества> отрывок из драматической поэмы Ижорской? Ведь, это остаток после Кюхельб<екера>. Он мне читал его еще за прошлым летом: кончил ли? Любопытно, что вышло; он хотел сделать из него Фауста»*. Выражение «запрошлым летом» (особенно в сочетании с усилительным «еще») скорее всего указывает на лето 1824 года («это лето» — 1826 года, «прошрое» — 1825-го, «запрошрое» — 1824-го). В 1824 году по окончании университетского семестра Языков отправляется через Петербург и Москву (где об эту пору живет Кюхельбекер) в родную симбирскую губернию. Гораздо менее вероятно, что «запрошлым» Языков именует лето 1825 года: в таком случае встреча поэтов произошла во время короткого наезда Языкова в Петербург**. (В этом — для нас весьма сомнительном — случае подтверждение получает датировка Е. П. Мстиславской.)

Характерная для Языкова небрежность эпистолярного стиля не позволяет с точностью установить, что именно читал Кюхельбекер младшему знакомцу: только фрагмент, опубликованный в «Сыне Отечества», или также и другие эпизоды мистерии. Ясно, однако, что просто чтением дело не ограни-

то, вероятно, она продолжилась после того, как родные, пользуясь расположением динабургского коменданта, сумели передать поэту начало его рукописи (или список с нее). О содержании Кюхельбекера в Динабурге, в частности, о его свидании с матерью (без официального дозволения) см. в указанных выше работах В. Н. Орлова.

* Языковский архив. Выпуск 1-й. Письма Н. М. Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822—1829). СПб., 1913. С. 307.

** 7 июня 1825 года Языков из Дерпта заверял жившего в Петербурге брата: «Числа етак, например, 12 или 13 ты увидишь лице мое». 17 июля он пишет из Петербурга родным о «необходимости скорого возврата к месту моего назначения», а 26 июля помечено уже дерптское письмо к А. М. Языкову; см.: Языковский архив. С. 190, 191. Кюхельбекер переселился в Петербург в апреле 1825. 23 марта он писал В. Ф. Одоевскому из Закупа: «На Фоминой неделе я еду в С.-Петербург» — Русская старина. 1904. № 2. С. 379.

чилося — Кюхельбекер разъяснил свой замысел («сделать из него Фауста»), а Языков этим замыслом заинтересовался. По-рукой тому более раннее письмо А. М. Языкову (20 сентября 1825), где вслед за ироническими предварительными суждениями о готовящейся к печати драматической шутке Кюхельбекера «Шекспировы духи» следует вопрос: «Не слыхать ли чего об русском Фаусте или о русских Фаустах?»*. Это беглое замечание, на наш взгляд, указывает на большую вероятность версии о знакомстве Языкова с текстом «Ижорского» в 1824 году. Если общение поэтов произошло петербургским летом 1825 года, то отделяет его от письма лишь два месяца — срок явно недостаточный для завершения масштабного замысла, о котором недавно узнал Языков.

Другим косвенным подтверждением версии о более раннем знакомстве Языкова с «Ижорским» служит упоминание о «русских Фаустах». Лето 1824 года — время работы над альманахом «Мнемозина», издававшимся совместно Кюхельбекером и кн. В. Ф. Одоевским. В сознании Языкова естественно сливались впечатления от мистерии («русский Фауст») и московских любомудров («русские Фаусты»), вне зависимости от того, общался ли он непосредственно с Одоевским или его информатором выступил Кюхельбекер. К лету 1825 года отношения Кюхельбекера и Одоевского существенно охладились** — языковское сближение в этом контексте предстает гораздо менее мотивированным.

В любом, однако, случае замысел «Ижорского» оказывается тесно связанным с творческими установками Кюхельбекера эпохи «Мнемозины». Заметим, что полемический азарт 1824 года, столь отчетливо сказавшийся в статьях «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» и «Разговор с Ф. В. Булгариным», к началу 1825 года («закупское уединение», во многом обусловленное затруднениями в издании «Мнемозины» и разногласиями с Одоевским) и тем более к лету 1825 года (сложности петербург-

* Языковский архив. С. 207.

** См.: Турьян М. А. «Странная моя судьба...» О жизни Владимира Федоровича Одоевского. М., 1991. С. 83—85.

ского существования, компромисс с Гречем и Булгариным, новые интересы, обусловленные сближением с К. Ф. Рылеевым) явно ослабевал. Между тем первая часть «Ижорского» насыщена литературно-полемической проблематикой. Царь зла Бука корит своего приспешника Кикимору за вмешательство в литературные дела:

Ты англичан, ты немцев облетел,
Ты воротился с целою корзиной
Противных мне, неслыханных затей!
И что же? Русскую литературу,
Мою шутиху, смирененькую дуру,
Ты, ты заставил умничать, злодей!
Я дядьку дал ей, чинного француза;
Я няньку дал ей, — называлась Муза,
Да, Муза! — Им подчас давал щелчок
Кикимора; старушка, старичок
Сердились, но не ждали, не гадали
От детища ни горя, ни печали:
Оно их слушалось, под их гудок
Плясало по введенному порядку;
Вдруг няньку в шею, старику толчок,
Ногами топнуло и ну! Вприсядку*.

При понятной иронической перелицовке (место вдохновенного строителя новой русской литературы занял демонический персонаж) пассаж этот находит близкие параллели в известнейших местах статьи «О направлении нашей поэзии...»; ср.: «Будем благодарны Жуковскому, что он освободил нас из-под ига французской словесности и от управления нами по законам Лагарпова “Лицея” и Баттеева “Курса”; но не позволим ни ему, ни кому другому, если бы он владел и вдесатеро большим перед ним дарованием, наложить на нас оковы немецкого или английского владычества <...> Было время, когда у нас слепо припадали перед каждым французом, римлянином или греком, освященным приговором Лагар-

* Кюхельбекер В. К. Т. 2. С. 288—289.

пова “Лицея”. Ныне благоговеют перед всяким немцем или англичанином...»^{*}.

Начало монолога Ижорского «Плывет по небу ясная луна» (действие 1, явление 4) строится из набора тех самых элегических штампов, что высмеивались в программной статье «Мнемозины». Саламандр Знич обращается к Кики-море, отданному в кабалу Ижорскому и заразившемуся его хандрой, со словами «Брат, славная тобой элегия пропета»^{**}. Реплика Знича отмечена Ю. В. Манном среди других примеров иронической (на грани пародии) игры Кюхельбекера с элегическими и байроническими стилевыми штампами и мотивами. Ю. В. Манн справедливо связывает движение сюжета в двух первых частях мистерии (историю падения Ижорского) с движением стиля: от элегии к байронической поэме^{***}. На наш взгляд, это художественное решение прямо обусловлено теоретическими установками Кюхельбекера (ср. неожиданный для многих, но в сущности логичный антибайроновский выпад в статье «О направлении нашей поэзии...»).

На этом фоне весьма важным представляется свидетельство Языкова о том, что Ижорский и «Ижорский» (герой и произведение) изначально мыслились Кюхельбекером как русские аналоги Фауста и «Фауста». Хорошо известно позитивное отношение Кюхельбекера 1824 года к автору «Фауста»: в статье «О направлении нашей поэзии...» «великий Гете» был противопоставлен «недозревшему Шиллеру», в «Разговоре с Ф. В. Булгариным» эта антитеза была подробно аргументирована восторженной характеристикой творчества Гете^{****}. В своей классической работе В. М. Жирмунский говорит о «небывалой для 20-х гг. осведомленности»

^{*} Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. М., 1979. С. 457—458.

^{**} Кюхельбекер В. К. Т. 2. С. 294, 299.

^{***} Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 358. Ср. в упомянутом выше монологе Ижорского реминисценции «Кавказского пленника».

^{****} Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 458, 466.

Кюхельбекера в творчестве Гете*. Казалось бы, именно гетеманство Кюхельбекера вело его к замыслу «русского Фауста». Однако дело обстояло сложнее — позднейшие негативные суждения о Гете в тюремном дневнике Кюхельбекера (отмечены Жирмунским**) появились не случайно. Разумеется, мысль Кюхельбекера эволюционировала, но переход от гетепоклонничества к спору с великим учителем не был скачкообразным. Зерно полемики приметно уже в первой части мистерии.

В предисловии к изданию двух первых частей «Ижорского» (1835) Кюхельбекер противопоставит свою мистерию пьесам Шекспира и его последователей, Шиллера и Гете. «Наш «Ижорский» создан не по сим образцам, а более по примеру аллегорических игрищ Ганса Сакса, Братий страстей Господних (Freres de la Passion), английских менестрелей, немецких мейстерзингеров и, если угодно охотникам до имен более громких, Кальдероновых *Sacramentales****. Средневековые ориентиры, явственно сказавшиеся в третьей части мистерии, были значимы уже в начале работы. «Русский Фауст» должен был не повторить, но оспорить «Фауста» немецкого, гетевского.

В «Ижорском» повелитель зла Бука не только клеймит новейшие («романтические», англо-германские) выверты русской литературы, которые стоят вывертов старых («классических», французских), но и высказывается о природе человека. С точки зрения Буки, опыты Кикиморы над российской словесностью стоят бесовских потуг завладеть душой Ижорского. В обоих случаях подданные владыки зла тратят силы попусту: ни литература, ни человек от бесовских сетей и так не ускользнут:

К тому ж, кому раскидываешь сети?
Холодному слепому гордецу,

* Жирмунский В. М. Избр. труды. Гете в русской литературе. Л., 1982. С. 122.

** Там же. С. 122—123.

*** Кюхельбекер В. К. Т. 2. С. 747.

Безумному, как Евины все дети,
Бегущему на гибель, как к венцу,
Без всякой помощи духов и ада, —
Ловить таких — какая тут отрада?*

В этих словах без труда распознается негатив речи Господа о Фаусте в «Прологе на небесах»:

Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient,
So werd ich ihn bald in die Klarheit fuhren.
Wies doch der Gartner, wenn das Baumchen grunt,
Das Blut und Frucht die kunft'gen Jahre zieren**.

Если Господь уверен в конечном спасении Фауста, то Бука в конечной гибели русского Фауста. Кюхельбекер гораздо строже Гете относится к индивидуализму, последовательными стадиями которого он полагает гедонизм, связанный с просветительской традицией (Ижорский до начала действия), «элегическое» разочарование (пресыщенность Ижорского в первой части), байроническое своеволие, ведущее к преступлению***.

Вероятно, первоначальный план мистерии предполагал гибель демонического героя. Намеком на такой исход может служить вторая песня ямщика (1 действие, 1 явление). Если его первую песню («Как из-за моря, из-за синего / Добрый молодец возвращается...») Ижорский распознает, заканчивает и отказывается принимать на свой счет («Я? Я не жду отца: давно уж мой старик / Покоится за Охтой на кладбище. / А мать, родя меня, / Терзаясь и стена, / От сей земли

* Там же. С. 289.

** *Goethe J. W. Faust. Berlin und Weimar, 1975. S. 75.* В переводе Б. Л. Пастернака: «Он служит мне, и это налицо, / И выбьется из мрака мне в угоду. / Когда садовник сажит деревцо, / Плод загодя известен садоводу»; цит. по: *Гете И. В. Собр. соч.*: В 10 т. М., 1976. С. 17.

*** Ср. наброски предисловия к несостоявшемуся изданию полного (трехчастного) текста мистерии: *Кюхельбекер В. К. Т. 2. С. 750.*

ушла в бессменное жилище. / Я матери своей, приятель, не
знавал, / На родине любовью не сгорал; / С невестой мы не
расставались... / Не отгадаю я, / Чему веселые друзья, / Со
мною бы встретясь, посмеялись»^{*}), то на вторую никак не
реагирует. Ямщик обрывает ее после четырех строк, однако
строки эти внимания стоят — в них четко обозначен один
из популярнейших сюжетов романтической эпохи, «русало-
чий», восходящий к балладе Гете «Рыбак»^{**}:

Как молодчика взманила
Баба водяная.
Удалого потопила
Глубина речная.

Рискнем предположить, что вторая песня ямщика пред-
сказывает финал истории Ижорского и развязку мистерии
по первоначальному замыслу. Подтверждением тому служит
метаописательный эпизод третьей части (действие 2, явле-
ние 2; работа над этим действием была завершена 23 февра-
ля 1841 года, что отмечено в дневнике Кюхельбекера).

Ижорский, расслышавший тайный смысл песни гусяров
о Блудном сыне и сказки Зосимы, уже близок к духовному
возрождению. В это время Поэта посещает Кикимора, не
оставивший своих забот о русской литературе. С точки зре-
ния беса, грядущая — и соответствующая окончательному
тексту мистерии — «позитивная» развязка скучна и не со-
временна. «Ижорскому» Кикимора противопоставляет ро-
ман, в котором легко угадывается «Герой нашего времени»^{***}.
Затем он предлагает Поэту свой план:

* Там же. С. 281.

** В стихотворении «Лес» (условно датируется рубежом 1810—
1820-х годов) Кюхельбекер «склонял на русские нравы» дру-
гую балладу Гете о губительной любви темных сил к челове-
ку, близко родственного «Рыбаку» «Лесного царя». См.: Там
же. Т. 1. С. 122—123.

*** Об отношении Кюхельбекера к Лермонтову см. статью А. Е. Хо-
дорова: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 238 (там
же литература вопроса).

Но — сделайте в развязке перемену:
Смешное ваше *Отче согреших* —
Не в нравах нынешних холодных и сухих
Ударьтесь в сладострастье.
Обратно в Петербург (нам это нипочем!)
Молодчика перенесем;
Там мы с Ундиною Невы его сведем...
Не бойтесь же! боязнь удел певцов бездарных.
При хоре роковом духов элементарных
(Тот хор напишите в стихах таких,
Чтоб ужас с негою сливался дико в них),
При полном месяце среди лазури ясной
В объятья девы вечно молодой,
Всегда причудливой, всегда прекрасной,
Однако без души живой,
Уже не находя ни в чем земном отрады,
С безумным хохотом бросается герой, —
И что же? — тело сладостной наяды
Вдруг тает и — становится рекой.
Он тонет... Будет с вас; а только будьте новы,
И прочь все предрассудки и оковы*.

План Кикиморы точно следует пророчеству второй песни ямщика; его «новое» оказывается на поверку кое-кем (но не Поэтом и стоящим за ним автором мистерии) забытым старым. Встречая в словесности второй половины 1830-х — начала 1840-х годов «повторения» своих давних, не всегда успевших воплотиться решений, Кюхельбекер испытывает одновременно чувство притяжения и отталкивания, в дневнике и письмах он часто напоминает и о своем приоритете, и об исчерпанности некогда привлекавших его художественных ходов, иной раз почти восхищаясь теми, кто сумел в дерзаниях пойти до конца. В первую очередь, это относится к Лермонтову.

Согласно позднему Кюхельбекеру эффектное наказание грешника упрочивает позиции сил зла (вспомним уверен-

* Кюхельбекер В. К. Т. 2. С. 429.

ность Буки в обреченности Ижорского и прочих Евиных детей). Живописание страстей, пороков и ими обусловленных гибельных финалов опять-таки оказывается на руку бесовскому племени (недаром все же Кикимора уделяет такое внимание проблемам эстетики и поэтики). Отсюда необходимость для Кюхельбекера радикальной перестройки первоначального плана мистерии.

1978, 1998

О СЛАВНОЙ ПОЭМЕ, БЕССЛАВНОЙ МИСТЕРИИ И ДОСТОСЛАВНОМ РОМАНЕ В СТИХАХ

В кишиневском письме от 23 марта 1821 Пушкин взывал к Дельвигу: «Напиши поэму славную, только не четыре части дня и не четыре времени, напиши своего “Монаха”. Поэзия мрачная, богатырская, сильная, байроническая — твой истинный удел»*. Несомненно речь идет о давнем замысле Дельвига: эпистолярные контакты друзей после отбытия Пушкина на Юг были минимальны (здесь же Пушкин сетует «до меня дошло только одно из твоих писем <...> ты не доволюсь говоришь о себе»), а ироническое цитирование послания А. Ф. Воейкова «К Ж<уковскому>» (1813)** не только указывает на жанровую антитезу (истинная поэма должна быть «байронической», а не «описательной»), но и шутивно намекает на медлительность адресата, способную свести на нет богатый «план». (Как известно, загодя воспетая Воейковым поэма Жуковского «Владимир» так и не была написана.) Учитывая известную склонность Дельвига к устным рассказам о будущих сочинениях, легко предположить: в Петербурге (или еще в Лицее) он поведал Пушкину о некоем замысле. Любая его реконструкция заведомо спорна, но характеристики, которые Пушкин дает чаемой поэме, указывают не на комический («антиклерикальный») извод жанра (в духе пушкинского «Монаха»), а на совсем иную традицию.

Кажется вероятным, что Дельвиг намеревался вышивать свои узоры по канве романа М. Г. Льюиса «Монах» (1796), точнее — по его русской версии — «Монах францисканский, или Пагубные следствия пылких страстей. Сочинение славной г. Радклиф» (СПб., 1802—1803; 4 части; пер. с французского И. Пвнкв <И. Павленков> и И. Рслкв <И. Росляков>; 2-е изд. — 1805***). В поддержку этой версии можно выдвинуть три аргумента. Во-первых, это популярность романа Льюиса

* Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1079. Т. 10. С. 23.

** Ср.: Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971. С. 278.

*** Об этих переложениях романа Льюиса см.: Вацуро В. Э. Готический роман в России. М., 2002. С. 210—214.

(«квази-Радклиф») в кругу обычных, далеких от интеллектуальной элиты, читателей. (Дельвиг родился в типичной «среднедворянской» семье обрусевших немцев, не слишком отягощенных «культурой»; до поступления в Лицей он не знал иностранных языков. Русский извод «Монаха» вполне мог входить в круг его отроческого чтения.) Во-вторых, известен устойчивый интерес Дельвига к «страшным» и «мистическим» сюжетам*. В-третьих, показательна легкость с которой Пушкин «переводит» замысел Дельвига в ставший для него актуальным «байронический» регистр. (Бредить Байроном Пушкин начинает только на Юге, а опереди Дельвиг своего однокашника на байронической стезе в петербургские годы, этот удивительный факт был бы как-то зафиксирован.)

Сближение «готического» и «байронического» кодов было осуществлено двумя годами позднее — в первой главе «Евгения Онегина», ориентированной одновременно на «Дон Жуана» Байрона и роман Ч. Р. Метьюрина «Мельмот Скиталец». Эта тенденция представляется нам важной и для «романа в стихах» как целого, где Мельмот занимает достойное место в ряду байронических (или околобайронических) «образцов» протагониста, а «жизнеподобное» повествование о современности подсвечивается фантастическими мотивами (демоническо-разбойничья ипостась Онегина в сне Татьяны; намеки на продолжение «разбойничьей» линии в оставшейся скрытой от читателя истории Онегина между убийством Ленского и новой встречей с Татьяной; финальное воздаяние герою, напоминающее о развязке дон-жуановского сюжета**).

В этой связи представляются очень важными основательные соображения, во-первых, о связи «Евгения Онегина» и пушкинского «Влюбленного беса», а во-вторых, о «петербургском» генезисе второго замысла***. Неожиданным и сильным тому подтверждением служит письмо Кюхельбекера

* Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 347—348.

** Об этом см. подробнее ниже в статье «Евгений Онегин» и эволюция Пушкина».

*** См.: Основат Л. С. «Влюбленный бес». Замысел и его трансформация в творчестве Пушкина 1821—1831 гг. // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. XII. С. 187—191.

Дельвигу от 18 ноября 1830. Отправляя другу первую часть мистерии «Ижорский», динабургский узник просит напечатать ее «под псевдографическим именем Космократова Младшего (буде Пушкин позволит)»*. Либо оторванный от литературной жизни Кюхельбекер угадал в повести «Уединенный домик на Васильевском» («Северные цветы на 1829 год») некогда слышанный им (в Петербурге или в Лицее) пушкинский рассказ, либо он каким-то образом узнал, что «Уединенный домик...» — запись истории, рассказанной именно Пушкиным. Второй вариант представляется крайне сомнительным: во-первых, «творческая история» «Уединенного домика на Васильевском» была ведома лишь тем, кто слышал пушкинскую историю в доме Дельвига или салоне Карамзинных (даже Жуковский не знал, что повесть изобретена Пушкиным и лишь записана В. П. Титовым); во-вторых, странно предположить, что Дельвиг (и тем паче кто-то иной), получив счастливую возможность связи с заключенным, сообщит ему пусть забавный, но отнюдь не принципиально важный литературно-бытовой сюжет; в-третьих, знай Кюхельбекер, «как все обстояло на самом деле», с чего бы ему испрашивать право пользования псевдонимом у Пушкина (а не у Титова). Но даже такое странное стечение обстоятельств не отменяет сути просьбы Кюхельбекера, которому зачем-то нужно обозначить связь между собственной мистерией и повестью Тита Космократова. Между тем это желание становится понятным, если предположить, что Кюхельбекер был знаком с давним пушкинским замыслом и предполагал (наверно, не без оснований), что Пушкин и Дельвиг тоже узнают в «Ижорском» нечто им знакомое.

Общие очертания сюжета (и стоящая за ним идеологическая концепция) «Ижорского» были ясны Кюхельбекеру уже при начале работы над мистерией (датируем его летом 1824 г., или, что менее вероятно, 1825 г.). Уже в 1-м явлении I действия Части первой звучит песня ямщика, пророчащая участь «русского Фауста», которому суждено от скуки со-

* Цит. по: Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 622.

гласиться на союз с нечистой, двигаться от разочарования к преступлениям и в итоге погибнуть. Роль орудия возмездия отводится силам зла (ср. песню ямщика — «Как молодчика взманила / Баба водяная, / Удалого потопила / Глубина речная» — и попытку Кикиморы в «метатекстовом» 2-м явлении II действия Части третьей навязать Поэту эффектную развязку — гибель Ижорского в объятьях «Ундины Невы», превращающейся в реку^{*}).

Кюхельбекер отказался от «карающей» развязки (почти направить героя на путь покаяния) уже в Части второй, где совершивший множество злодеяний Ижорский спасен Добрым духом от готовых торжествовать сил зла^{**}. Нам, однако, важно, что его первоначальный замысел строился по той же модели истории о великом грешнике, что и «Монах», «Мельмот Скиталец», «Влюбленный бес» (линия смертного — «развратного» — персонажа, ставшего Павлом в «Уединенном домике на Васильевском») и, в определенной мере, «Евгений Онегин». Не отрицая значимости общеевропейской традиции, полагаем, что свою роль здесь сыграло тесное общение трех лицеистов, совместное обсуждение модных «страшных» сюжетов, еще не получивших прав гражданства в высокой русской литературе, и конструирование собственных планов на их основе. Не трудно предположить (и трудно оспорить), что замышлялось «склонение» европейских «ужасиков» на русские нравы, что и было потом явлено как в «Евгении Онегине», так и в «Ижорском». При учете этих обстоятельств становится понятным, почему герои мистерии Кюхельбекера и романа Пушкина носят фамилии со сходной семантической окраской (северо-западный, «околопетербургский» гидроним). Кюхельбекер в 1825 году был знаком лишь с первой главой романа в стихах, но уловил в ней «готическо-байронический» привкус — и дал на него свой «антибайронический отзыв». Если герой Кюхельбекера

* Кюхельбекер В. К. Избр. Произведения: В 2 т. Л., 1967. Т. 2. С. 281, 429; подробнее см. в «Заметках о мистерии В. К. Кюхельбекера “Ижорский”».

** Там же. С. 399.

был поименован до появления пушкинского текста в печати (что вполне возможно), то стимулом такой номинации могло стать включение пушкинского персонажа — чье имя было уже на слуху — в контекст давних бесед о «страшных» героях еще ненаписанных поэм. Отсюда же зримые сюжетные и «характерологические» переключки «Ижорского» и «Евгения Онегина». При наших весьма смутных представлениях как о времени работы над Частью второй «Ижорского», так и о хронологии знакомства узника Кюхельбекера со второй-седьмой «онегинскими» главами объяснять их полемическими репликами на *текст* Пушкина представляется более рискованным, чем предполагать общий — во всех смыслах — источник. Отсюда же согласие Дельвига на публикацию повести Титова в «Северных цветах» и желание Кюхельбекера выдать «Ижорского» в свет под «братским» псевдонимом.

Юношеские поэтические беседы о чертах и страстях ото-звались у трех поэтов по-разному. «Монах» так и не был написан; «Ижорский» обернулся истово антиромантическим сочинением (почти никем не прочитанным да и дошедшим до современников без ставящей должные акценты Части третьей); в «Евгении Онегине» «готические» начала ушли в столь глубокий подтекст, что были проигнорированы подавляющим большинством просвещенной публики. Увы, мы не знаем и не узнаем, какая поэма о монахе вылилась бы из-под пера Дельвига, если бы ему выпало прожить еще лет пятьдесят, за которые он смог бы довести свой замысел до чаемого совершенства. В «Ижорском» мы должны видеть не курьез, а значимый литературный факт, свидетельствующий о возможных альтернативных путях развития русской словесности. Что же до «Евгения Онегина», то имеет смысл напомнить не только о сегодняшнем внимании к «метафизической» составляющей романа в стихах, его скрытым или «снятым» смысловым и сюжетным перспективам, но и о признании Пушкина, следующем в письме прямо за фрагментом о «Монахе». «Что до меня, моя радость, скажу тебе, что кончил я новую поэму — “Кавказский пленник”, которую на-

деюсь скоро вам прислать. Ты ею не совсем будешь доволен и будешь прав (не потому ли, что в “Кавказском пленнике” нет “поэзии мрачной, богатырской, сильной”, а “байронической” много меньше, чем принято считать? — А. Н.); еще скажу тебе, что у меня в голове бродят еще новые поэмы, но что теперь ничего не пишу. Я перевариваю воспоминания и надеюсь набрать вскоре новые; чем нам и жить, душа моя, под старость нашей молодости — как не воспоминаниями? —»*.

До начала работы над первой главой «Евгения Онегина», навеянной воспоминаниями о петербургской юности и тогдашних (или еще более ранних?) «страшных рассказах» в дружеском кругу, оставалось два года. Кроме странных сближений, бывают и не очень странные.

2006

* Пушкин А. С. С. 23.

ПУШКИН И СМЕХ

Размышления о пушкинском смехе удобно начать со «смеховой» характеристики, которую поэт получил в лицейской «национальной песне»:

Большой Жано
Мильон бонмо
Без умыслу проворит,
А наш Француз
Свой хвалит вкус
И матерщину порет.

Аттестация лишь кажется эпиграмматически односторонней; на самом деле, незатейливый куплет не только точно рисует «культурные предпочтения» поэта-лицеиста, но и помогает уразуметь многое в дальнейшей судьбе (реальной и легендарной) и творческой системе Пушкина. «Француз» одновременно комичен и победителен, над ним смеются (значимо противопоставление Пушкина герою первых строк — «большому Жано», то есть И. И. Пущину) и им восхищаются, он одновременно принадлежит высоким сферам («вкус») и низовым культурным пространствам («матерщина»), явное западничество, узаконенное дружеской кличкой, сочетается с явным же «русицизмом».

Дешифровка понятий «вкус» и «матерщина» в целом не вызывает затруднений. С одной стороны, имеется в виду французская элитарная культура Просвещения, на русской почве реализуемая по преимуществу «карамзинистами»; с другой — вольная словесность, вроде той, что записана в «потажной сафьянной тетради», полученной «От члена русских сил, / Двоюродного брата / Драгунского солдата» («Городок», 1815; оценю определение вымышленного кузена и напомним, что другим кузеном Пушкина, по его же выражению в «Евгении Онегине», был герой дядюшкиного «Опасного соседа»).

Внешний контраст подразумевает внутреннее взаимодействие. В том же «Городке» вакансия поэта в «поэтах пер-

вого» отведена Вольтеру, обращения к нему же в не предназначенных для печати лицейских поэмах «Монах» и «Бова» проясняют характер пушкинской приязни — Пушкин почитает «Книжку славную, / Золотую, незабвенную, / Катехизис остроумия, / Словом, “Жанну Орлеанскую”» («Бова», 1814). «Орлеанская девственница» — сочинение, стоящее на грани пристойности. Молодой Пушкин будет склонен к ее апологии. В «Монахе» (1813) Вольтеру противопоставлен «поэт, проклятый Аполлоном, / Испачкавший простенки кабаков, / Под Геликон упавший в грязь с Вильоном», то есть И. С. Барков. Собственное сочинение мыслится Пушкиным как недосигающее совершенства Вольтеровой поэмы, но возвышающееся над беспримесной непристойностью Баркова (для зрелого Пушкина цинизм Вольтера окажется явлением сугубо отрицательным, а отношение к Баркову сохранит амбивалентность).

Оппозиция Вольтер — Барков не является, однако, жесткой. Пушкин ощущает «грубую» основу «галантной» культуры, очевидное ее родство с опусами в барковском стиле. Если французская литература (Вольтер здесь пример показательный, но далеко не единственный) научилась балансировать на грани пристойного и непристойного, отшлифовала систему намеков, эвфемизмов, прихотливых провокационных ходов, то русская культурная ситуация предполагала полноту: словесность салонная, милая, ориентированная на «дамский» круг, и «сочиненья, презревшие печать». Дабы стать «французом» (а не пристойным галломаном), Пушкину надобно пороть матерщину.

Проблема эта была вовсе не чужда цивилизаторам русского слога и общежития — карамзинистам. Автор «Опасного соседа», непечатной поэмы о визите в публичный дом, был дядюшка Пушкина — Василий Львович, энтузиаст Просвещения, активнейший сторонник карамзинизма, щеголь, западник, изящный шутник и объект постоянного раздражения «угрюмых» супостатов из круга тогдашних «славенофилов». «Опасным соседом» карамзинисты восхищались, но именно как «запретным» творением, достоянием «кружка».

Да и приязнь к поэме и ее создателю носила двойственный характер: эксцентричному Василию Львовичу позволено резвиться, истинным законодателям хорошего вкуса — радоваться его выходкам, но и подтрунивать между собой над творцом «Опасного соседа». Положение Василия Львовича в карамзинистском кругу, а затем в «Арзамасе» было положением терпимого оригинала (а подчас и шута), но никак не центральной фигуры. Если отвлечься от сложной (вовсе не понятой современниками и недостаточно осмысленной исследователями) позиции Жуковского, то старшие карамзинисты, а затем и арзамасцы явно предпочитали «вкус» и приличную улыбку просвещенного превосходства бурлеску, хохоту, комической эротике, простонародным шуткам.

Отсюда — конфликт Пушкина с ортодоксальными карамзинистами после появления «Руслана и Людмилы». И. И. Дмитриев, А. Ф. Воейков (осторожнее, мягче, но по сути не менее определенно сам Н. М. Карамзин) выразили свое неудовольствие «Русланом и Людмилей», хотя, казалось бы, Пушкин решил важнейшую литературную задачу, создал масштабное сочинение по законам «новой школы», совершил то, что не удавалось Жуковскому и Батюшкову. «Руслан и Людмила» отнюдь не «матерщина», Пушкин был вправе позднее в «Опровержении на критики» (1830) задать вопрос: «Есть ли в “Руслане” хоть одно место, которое в вольности шуток могло быть сравнено с шалостями хоть, например, Ариосто, о котором поминутно твердили мне?», однако поэма была воспринята именно как непристойная... Увенчанный, первоклассный отечественный писатель И. И. Дмитриев, прочитав «Руслана и Людмилу», сказал: «Я тут не вижу ни мыслей, ни чувств: вижу одну чувственность». Ранее Дмитриев в связи с «Русланом и Людмилей» поминал поэзию В. Л. Пушкина, ставя племянника ниже дяди. Это была попытка осмыслить поэму как явление маргинальное (ср. определение «Руслана и Людмилы» Карамзиным: «поэмка») — попытка обмануть себя, сделать вид, что не замечаешь совершенной Пушкиным жанровой революции, хотя именно революционность (превращение периферийного комического жанра в цен-

тральный, «безделки» — в «большую форму», по позднейшей характеристике Ю. Н. Тынянова) и вызывала раздражение.

Между тем пушкинская «революция» была внутренне противоречива. Действительно, проигрывая в фривольности французским образчикам, первая пушкинская поэма выглядела более грубой, хотя и не шла ни в какое сравнение с уже написанной, сугубо матерной «Тенью Баркова». Попытка стать «русским Вольтером» (в смысле «Орлеанской девственницы») не удалась. Любопытно, что позднее Пушкин не просто жестко отзывался о предреволюционной французской салонной культуре (и ее русских изводах), но и видел в ее внешней благопристойности скрытый цинизм. Характеристика старой манеры шутить «Отменно тонко и умно, / Что нынче несколько смешно» («Евгений Онегин», гл. VIII, XXIV), кажущаяся мягко ироничной, рифмуется с размышлениями в VII строфе IV главы: «Разврат, бывало, хладнокровный / Наукой славился любовной <...> Но эта важная забава / Достойна старых обезьян / Хваленых дедовских времен; / Ловласов обветшала слава / Со славой красных каблучков / И величавых париков». В «Опровержениях на критики» Пушкин писал о своей первой поэме: «Никто не заметил даже, что она холодна» — это холод благопристойного цинизма, сдержанных улыбок, версальских манер. Порицая себя прежнего, Пушкин еще решительнее расходился с салонно-карамзинистской нормой.

Другой поздний упрек Пушкина своей первой поэме связан с единственным из старших поэтов, безусловно высоко ее оценившим, с Жуковским. Пушкин находил недостаток «эстетического чувства» в пародировании «Двенадцати спящих дев». Между тем и пародирование (эротическое приключение Ратмира в песни четвертой) не только этой баллады, но и других сочинений Жуковского, и доброжелательное отношение «побежденного учителя» к «победителю ученику» не были случайностями. Поэзия Жуковского (и в первую очередь его баллады) вообще была постоянным объектом дружеских перепевов. Тонкий комизм арзамасских протоколов, балладные подтексты литературной полемики-игры, любовь Жуковского

к галиматье (подчас рискованной) — все это стимулировало пушкинскую игру с творениями старшего поэта. Баллады Жуковского (вызывавшие недоумение, а то и легкое раздражение у его признанных литературных союзников) были внутренне ироничны; у Жуковского образы рыцарственного целомудрия могли соседствовать с чарующими эротическими соблазнами, баллады о наказании грешника, вечной любви и странных забавах демонических сил подсвечивали друг друга, поэтический мир представал системой зыбких смыслов, его «игровой» характер противоречил духу «ясности» и «порядка». Это не был путь Пушкина, более того, молодой Пушкин скорее всего не до конца понимал изопренно игровую природу поэзии Жуковского и был склонен просто посмеиваться над ней. Однако пародирование благодаря специфике своего объекта оказывалось не отрицанием, а усвоением некоторых уроков Жуковского. В частности, в «Руслане и Людмиле» явно проступало игровое отношение к собственному высокому созданию, конструировался образ свободного автора (разумеется, традиция Ариосто — Вольтера и здесь оказалась определяющей, но не единственной). Другая его ипостась таилась от публики в «Тени Баркова», где, кстати, объектом пародирования выступала баллада «Громобой» (первая часть все тех же «Двенадцати спящих дев»).

В пространстве «Жуковского по-пушкински» снова скрещивались «вкус» и «матерщина». Эти полюса актуализуются не только в творениях молодого Пушкина, но и в его бытовом поведении в послелицейский петербургский период и в годы южной ссылки. Вольномыслие молодого Пушкина сказывается в резкости его «площадных» эпиграмм и нередко сопутствующих им «театральных» жестов. Именно молодой Пушкин оказывается участником скандалов и, соответственно, героем легенд и сплетен. Его остроты и эпиграммы превращаются во всеобщее достояние, что вызывает ответный ход: «всякое слово вольное, всякое сочинение противузаконное приписывают мне так, как всякие остроумные вымыслы князю Цицианову» («Воображаемый разговор с Александром I»). Нам не важно, что большая часть

пушкинских эпиграмм дубиальна, а ряд рассказов о Пушкине апокрифичен, — текстом больше, текстом меньше, а дело не меняется: энергичный и динамичный образ был выкован поэтом в молодые годы.

И образ этот был совершенно непривычен.

Ю. М. Лотман показал, как в русской культуре XVIII — начала XIX века работает противопоставление поэтов двух типов: высокому певцу, государственному человеку, законодателю вкуса сопутствует певец площадной, остроумец и нарушитель благопристойности; молодая культура строит национальный миф, где резко разведены роли демиурга и трикстера. Казалось бы, шокирующее поведение молодого Пушкина сулило ему место в ряду Баркова, Кострова, Милонова (если пользоваться пушкинскими же примерами из «Table talk»), на поверку дело складывалось иначе: чем легковеснее, задорнее, азартнее вел себя молодой Пушкин, тем серьезнее относилась к нему аудитория. Пушкин не просто совместил ипостаси демиурга и трикстера, он трикстерскими методами упрочил свою позицию «первого поэта» — равноправного оппонента государства и Государя. Высылка на Юг парадоксальным образом подтверждала значимость тех самых вольных слов и возмутительных стихов, что резко нарушали общественную благопристойность. С «мальчишкой» обошлись строже, чем с гвардейскими умниками, замышляющими государственный переворот. Это был не только «юмор истории», но и «юмор Пушкина». Не случайно бешенство поэта вызвала сплетня, делающая его смешным и жалким, — рассказ о якобы произведенной в тайной полиции порке.

В позднейших записях анекдотов о столкновении поэтов Пушкин усложняет психологический рисунок, явно высказывая симпатии к «комическим» персонажам, а отзываясь на роман И. И. Лажечникова «Ледяной дом», берет под защиту избитого (Волынским) и оклеветанного (Лажечниковым) Тредиаковского. При этом Пушкин вовсе не хочет закрепления статуса «победителей» за поэтами из «низкого» ряда. Пушкин может устраивать шокирующие спектакли, острая в театральном партере, дразня кишиневских бояр или одес-

скую публику, но он не позволяет над собой смеяться. В любой момент игровая маска может быть отброшена, шутка постоянно рискует перерасти в дуэль.

Жизнетворчество Пушкина вроде бы направлено на резкое отделение «поэта» от «человека». Стоит, однако, приглядеться к способам решения этой задачи. Поэтическим декларациям («И меж детей ничтожных мира, / Быть может, всех ничтожней он. // Но лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется, / Душа поэта встрепенется...» — «Поэт», 1827) сопутствуют бытовые сюжеты о барине, ночь проведенном вовсе не за сочинением стихов, а за картами. «Творчество» и «жизнь» говорят об одном и том же — о пропасти, их разделяющей. После смерти Пушкина его постоянный недоброжелатель Булгарин в приватном письме замечает: «Жаль поэта, и великого, — а человек был дрянной», то есть точно воспроизводит программу восприятия Пушкина, заданную им самим.

Испытывающие интерес к личности Пушкина могут успокоиться, зафиксировав свое внимание на той или иной маске, им же и созданной, — неизменным остается контраст между ней («картежник», «бунтовщик», «вампир», «умнейший муж России», «Дон Жуан», «семьянин», «ревнивец», «аристократ» и т. п.) и высоким творчеством. Пушкин, отчетливо понимая, что «Холодная толпа взирает на поэта, как на заезжего фигляра...» («Ответ анониму», 1830), делает свою жизнь публичной, подчас акцентированно — он знает, что поэзия перевешивает сплетню, вернее, придает сплетне подобающий статус, лишает ее убедительности, ибо о поэте всегда сплетничают, а к его сокровенному делу это касательства не имеет. Отраднo, что погибли записки Байрона, но, и сохранись они — беды бы не было (в других случаях Пушкин проявлял живейший интерес к подобного рода текстам, а «мал и мерзок» поэт — даже если и найдутся «факты» — «не так, как вы, иначе»).

Отношения Пушкина с читателем этой игрой, однако, не исчерпываются. Уже лирика «романтического» периода (а тем более позднейшая) насыщается психологической конкретностью, а традиционное «я» начинает восприниматься как «я» биографическое. Таким образом, контраст «жизнь — поэзия»

подрывается изнутри и, в противоречии с вроде бы заключенной конвенцией, биография рассматривается в свете стихов. Решающую роль здесь сыграл роман «Евгений Онегин», где читатель оказался обреченным на беспрестанные колебания между осознанием текста как вымысла и как документа, слегка зашифрованного. В обоих случаях читатель попадает в ловушку, хотя Пушкин, постоянно противореча однозначным решениям, вовсе его туда не загоняет, точнее, надеется, что, преодолев соблазн и улыбнувшись собственной опрометчивости, читатель двинется об руку с поэтом дальше.

Мена авторских масок, позиций в отношении заглавного героя, стилистических ходов, игра с цитатами и жизненными реалиями, структурирование «идеальной» и «профанной» аудиторий (при том, что читателю предоставляется возможность принадлежать к той или иной), форсированная метаописательность «Евгения Онегина» находятся в прямой связи с пушкинской житнетворческой стратегией. Один из первых критиков романа в стихах Н. А. Полевой писал: «В музыке есть особый род произведений, называемый *sar-gis-sio* — и в поэзии есть они: таковы “Дон Жуан” и “Беппо” Бейрона, таков и “Онегин” Пушкина. Вы слышите очаровательные звуки: они льются, изменяются, говорят воображению и заставляют удивляться силе и искусству поэта». Это характеристика I главы, но она вполне может быть применена и к роману в целом, — но воспринимаемому статично, как данность отвеку существующая. Тогда и впрямь перед нами прихотливая и свободная игра фантазии, постоянно возносящейся над собой и вступающей в дурашливый диалог с пребывающей в неизменности реальностью.

Такой взгляд на «Евгения Онегина» при всей его выразительности и продуктивности игнорирует важный момент: смысловые противоречия романа (и даже его первой главы) обусловлены не единым авторским замыслом, но развитием самого автора. Дело не в том, что «7 лет, 4 месяца, 17 дней» (срок работы над романом в стихах, зафиксированный 26 сентября 1830 года в Болдине) — серьезный временной промежуток, сказавшийся на внутренней жизни Пушкина.

Толстой долго работал над «Войной и миром» и «Анной Карениной», а Гончаров обдумывал «Обломова» двенадцать лет, — разумеется, они тоже менялись, но их изменения не становились известными публике. Когда Толстой осознал, что его нынешнее отношение к героям приходит в противоречие с начальным замыслом, он принимался за переработку написанного. Позиция Пушкина была существенно иной: и протяженность работы над «Евгением Онегиным», и выход романа главами, и параллельное появление стихотворений, поэм, статей, вступающих во взаимодействие с «Онегиным», и публичность существования (в «онегинскую раму» укладываются такие значимые события, как ссылка в Михайловское, возвращение и установление особых отношений с Николаем I, путешествие в действующую армию и помолвка с Н. Н. Гончаровой) способствовали превращению романа в своеобразный рассказ о себе, не столько о внешних обстоятельствах, сколько о ходе внутренних процессов, об интеллектуальных и духовных изменениях.

Читатель должен был двигаться рядом с автором, изменяясь не столько под воздействием прочитанного (задача Гоголя в «Мертвых душах»), сколько естественно, «силою вещей». «Евгений Онегин» становился одновременно дневником Пушкина и зеркалом непредсказуемого меняющегося читателя. Задуманный как «большое стихотворение, которое, вероятно, не будет окончено» (предисловие к главе I, 1825), роман обрывался неожиданно и словно немотивированно. Сбивающаяся интонация XLVIII строфы VIII главы) («И здесь героя моего / В минуту злую для него, / Читатель, мы теперь оставим, / Надолго... навсегда...») при отчетливой неразрешенности «сюжета героев» сигнализировала о важных причинах, заставляющих автора расстаться со «странным спутником», «верным идеалом», трудом и самим читателем.

Долгий диалог реальности и искусства, в который был втянут читатель, приучившийся, сопутствуя Пушкину, осознавать жизнь как парадоксальное единство противоречий, видеть ограниченность и преходящесть любого пункта, на котором он только что находился, но и не отбрасывать преж-

нюю ценность за ненадобностью (тут срабатывал механизм единства поэтического целого, сознание, что «из песни слова не выкинешь», — так «искусство» преодолевало им же обусловленный релятивизм). Диалог этот оказывался (как и должно было бы быть, да только кто бы догадался) разом и оконченным (слово «Конец» и спорящие с ним примечания и «Отрывки из путешествия Онегина»), и продолжающимся. Завершая роман жизни, Пушкин тем самым говорил, что отныне жизнь требует иного поэтического слова, «онегинской» информацией о Пушкине после 1831 года стало «не писание» романа: прежде Пушкин был поэтом, пишущим об Онегине и Татьяне, теперь стал поэтом, о них не пишущим.

«Онегинский» опыт был развитием иронических принципов «Руслана и Людмилы» и в то же время «снятием» внутри-литературной игровой тенденции. В «романе в стихах» юмор жизни, парадоксальная сложность которой реализовывалась подчеркнуто «литературными» приемами, властвовал над собственно литературным юмором: постоянные обнажения приемов не столько демонстрировали всевластие мастера, сколько информировали о смене его настроений и устремлений, обусловленных сложной совокупностью причин, частью доступных осмыслению (историко-биографические обстоятельства), частью — нет (судьба). Соотношение жизни (то есть явно случившегося, а потому худо-бедно укладываемого в литературные формы) и судьбы чрезвычайно занимало Пушкина и в «онегинские» годы, и позднее.

Судьба могла представлять страшным и непознаваемым чудовищем, «огромной обезьяной, которой дана полная воля» (письмо Вяземскому от второй половины мая 1826 года). Образ мотивирован несчастьем корреспондента — смертью сыновей. Любопытно, что в том же письме речь идет о незаконном ребенке Пушкина и крестьянки Ольги Калашниковой, приближающейся и, с точки зрения Пушкина, нежелательной женитьбе Баратынского, поминаются стихи Вяземского «Семь пятниц на неделе», развивающие мотивы неудач и бессмысленной повторяемости и, наконец, возникает общеизвестное суждение о поэзии, которая

«должна быть глуповата», возникшее в связи с «рационалистической» критикой рационализма в стихотворении Вяземского «К мнимой счастливце». Таким образом все письмо оказывается горьким признанием зловещей бессмысленности бытия.

Между тем совсем недавно Пушкину дано было соприкоснуться с тайной силой, как бы подающей ему осмысленные знаки. Собравшись около 10 декабря 1825 года самовольно отправиться в Петербург из Михайловского и вернувшись с дороги из-за неблагоприятных примет (встреча со священником, зайцы, перебегающие дорогу, и др.), Пушкин не попал, как рассчитывал, в столицу, то есть «на восстание». 13—14 декабря датирована поэма о роли случая в истории: «Итак, республикою, консулами, диктаторами, Катонами, Кесарем мы обязаны соблазнительному происшествию, подобному тому, которое случилось недавно в моем соседстве, в Новоржевском уезде», — комментировал свой замысел пародии истории и Шекспира Пушкин в 1830 году. Заметка о «Графе Нулине» завершается указанием на время создания поэмы и общеизвестным «Бывают странные сближения».

«Странные сближения» — знаки скрытого смысла. Их обнаружение не может не вызывать сложного чувства, в котором радость смешивается с недоумением, смех победы с предчувствием новой загадки. В незавершенной рецензии на второй том «Истории русского народа» Н. А. Полевого (работа над ней, вероятно, соседствовала с заметкой о «Графе Нулине») Пушкин писал: «...Провидение не алгебра» и специально останавливался на непредсказуемой роли «случая», нарушающего «ход вещей». Юмор отдельной человеческой жизни или истории в том же, в чем ее красота и величие, — в непредсказуемости. А непредсказуемость остается в силе, даже если исчезает субъективный, изменяющийся, живой автор «онегинского» плана. Любое жизненное явление внутренне подвижно — неизвестно, чем чревато и способно пошутить над тем, кто решается о нем судить.

Осознание мощи и непостижимости жизни (истории) обусловило две важнейшие особенности зрелого творчества

Пушкина: неоконченность (или конспективность) множества его сочинений и постоянное оперирование с готовыми жанровыми формами, чужими стилями, посредующими между автором и изображаемым миром.

Мнимая незавершенность многих пушкинских шедевров (как формально «закрытых», так и внешне неоконченных) была с замечательной точностью интерпретирована А. А. Ахматовой. Остается, однако, открытым вопрос, почему читатель так жаждет сюжетного продолжения даже «Евгения Онегина» (бесчисленные опыты дописывания и реконструкции), не говоря уж о «Египетских ночах» или прозаических сочинениях из «светской» или «римской» жизни? Взглянем с этой позиции на два произведения, сюжетная логика которых представляется более или менее ясной. Роман о «царском арапе» завершается перспективой брака Ибрагима и боярской дочери Наташи Ржевской. В конце VI (предпоследней) главы мы узнаем о давней любви боярышни и стрелецкого сироты Валериана, в VII (последней и недописанной) главе в камере пленного шведа, живущего в доме Ржевских, появляется «красивый молодой человек в мундире», как явствует из следующих замечаний, долго отсутствовавший, а прежде воспитывавшийся в этом доме. Молодой человек легко идентифицируется с Валерианом, соответственно намечается послесвадебный любовный треугольник. Черный ребенок, которого родила от Ибрагима парижская графиня Д., вероятно, должен «в негативе» оказаться белым плодом супружеской неверности, а сам Ибрагим предстать в облике обманутого мужа. Происхождение («стрелецкий сирота») его соперника может внести в домашний конфликт политические обертоны: легко представить себе Валериана противником Петра и его нововведений, следствием которых стал жуткий брак его возлюбленной. Картина представлена с достаточной полнотой, автор может остановиться, полагая в читателе Дон Гуана («У вас воображение / В минуту дорисует остальное; / Оно у вас проворней живописца...»).

Сходно положение со «Сценами из рыцарских времен». Достаточно соотнести клятву Ротенфельда «...он (Франц. —

А. Н.) до тех пор из нее (тюрьмы. — А. Н.) не выйдет, пока стены замка моего не подымутся на воздух и не разлетятся...» с именем монаха, в первой сцене бравшего взаймы у Францева отца и занятого алхимией (Бертольд), чтобы сделать вывод о будущем освобождении поэта-бунтаря (осведомленность в том, как звали изобретателя пороха, входит в кругозор мало-мальски просвещенного читателя). Можно даже не обратить внимания на вторую песню Франца («Воротился ночью мельник...»), в которой весело проигрывается тема несовпадения «видимого» и «реального», а здравый смысл предстает кознями лукавого (ср. уверенность Ротенфельда в серьезности его клятвы и будущее «исполнение неисполнимого»). Тем паче можно проигнорировать затекстовые связи (ср. первую редакцию первой песни Франца «Жил на свете рыцарь бедный...» с мотивом заступничества Пречистой Девы за «паладина своего» и заступничество «недоступной возлюбленной» — Клотильды — за Франца, слова которого «Однако ж я ей обязан жизнью!» — последние в «Сценах...»). Точно так же можно не знать пушкинского плана окончания «Сцен...», а в случае с романом об арапе — обстоятельств семейной жизни А. П. Ганнибала. Достаточно лишь навыков «пушкинского чтения» и...

И выдержавший первый шуточный экзамен читатель застывает в ошарашенности. Потому что контур не заполняется, детали ускользают. Заглянув в сохранившийся план «Сцен из рыцарских времен», мы обнаруживаем не только «вычисленный» финал, но и «Фауста на хвосте дьявола», которого предугадать трудновато было бы и тем, кто знал о пристрастии Пушкина к афоризму Ривароля о родстве книгопечатания и артиллерии (тоже находящемуся в плане). «Ум человеческий <...> не пророк, а как угадчик...» Движение пушкинской мысли так же непредсказуемо, как движение истории. Мы обречены «додумывать» пушкинские сюжеты (хотя бы для того, чтоб оправдать по-ахматовски их оборванность), сознавая «слабость» собственных соображений. Пушкин же строит свой текст так, что это «додумывание», гадательность и неопределенность становятся его неотменяемыми

компонентами. Можно углядеть здесь издевку над читателем, а можно и высшую степень доверия к нему — в любом случае без смеха, юмора, улыбки не обойдется. Зная о своей единственности (и убедив в том нас), Пушкин словно бы загодя предполагает, что его будут читать по-разному, что один, другой, третий, стотысячный читатель повторит слова Николая I и Цветаевой: «Мой Пушкин».

К этому же парадоксу можно прибыть по другой дороге. Пушкину чем дальше, тем больше требовалось преломить свое слово в чужом сознании. При этом «онегинская» обнаженность приема (роман о романе, роман-дневник, прогулки с читателем сквозь время) уходит. Может уходить и стилистическая игра, явные забавы с цитатами, жанровыми и культурными ходами (это есть в «Повестях Белкина» и «Пиковой даме», даже в «Капитанской дочке», но все же не только этим определяется их поэтическое своеобразие). Неизменно желание даже самое сокровенное говорить «не совсем от себя».

В так называемом «каменноостровском» цикле появляются вариации на темы псалмов «Напрасно я бегу к сионским высотам...», переложения Бенъяна («Странник», вхождение которого в цикл, однако, вызывает споры) и Ефрема Сирина («Отцы пустыnnики и жены непорочны...»), а собственное стихотворение маскируется под перевод («Из Пиндемонти», первоначально — «Из Alfred Musset»). Не перевод, так подражание, не подражание, так стилизация, не стилизация, так пародия, не пародия, так мистификация — это самый «пушкинский» Пушкин 1830-х годов, Пушкин, ухитряющийся пародировать серьезное, чтимое и интимно дорогое сочинение («История государства Российского»), дабы создать отнюдь не комическую «Историю села Горюхина», Пушкин своим «двуголосьем» постоянно озадачивающий читателей.

Кто, кроме филологов, ощущает изощренную игру реминисценций, пародийный азарт, многоярусную маскировку «Повестей Белкина», от которых «ржал и бился» Баратынский? И проблема здесь не только в том, что современный читатель утратил интеллектуальный кругозор пушкинских современников. (И тогда мало кто стоял вровень с Баратын-

ским — это Пушкина не смущало.) На вопрос П. И. Миллера о том, кто такой Белкин, поэт ответил: «Кто бы он там ни был, а писать повести надо вот эдак: *просто, коротко и ясно*» (подчеркнуто мной).

Так что же, зря, значит, лучшие пушкинисты ломают головы, распутывая тайные узоры ясных повестей? Разумеется, нет. Во-первых, потому что их поиски *стимулированы самим Пушкиным*. Во-вторых, *поиски эти увлекательны не менее*, чем стремительные сюжеты болдинских побасенок. В-третьих же, как за интеллектуальным чтением (если, разумеется, у читающего сохраняется крупица здравого смысла) таится простодушное, так за простодушным (если у читающего есть элементарные культурные навыки) стоит легкое недоумение: как это так? Почему все играет? Почему самые серьезные проблемы и сюжеты отзываются каким-то весельем?

Сказанное особенно приметно в «Капитанской дочке», где нет, буквально, эпизода (будь то страшный буран, дуэль, ощущения Гриневы перед виселицей, угрозы пытки, споры с самозванцем и государыней и т. п.), который бы ни был подсвечен улыбкой. Вплоть до финала, где уже не подставной повествователь Гринев, а «издатель» сообщает о «благоденствии» потомства героев в селе, «принадлежащем десятерым помещикам».

В «Капитанской дочке» Пушкин выговорил свои серьезнейшие убеждения: милосердие выше закона, честь не подчиняется обстоятельствам — но как улыбочиво он их выговорил, как сдобрил (в этимологическом смысле слова) непреложность этих правил комическим колоритом. Комичен Пугачев с «господами енералами» и избой, обклеенной золотой бумагой, комичен герой (без кавычек!) — старый поручик Иван Игнатьевич, повторяющий перед казнью слова своего капитана: «Ты, дядюшка, вор и самозванец», комичны судьи, казаки, губернатор, императрица, просвещенный негодяй Швабрин и умница-попадья, бранчливый самодур Гринев-старший и сующийся под руку дуэлянту («барскому дитяти») Савельич, комичен даже сам Гринев, несомненно, самый благородный, чистый и мужественный герой русской

литературы. Стоит забыть о растворенном в повести юморе, и «береги честь смолоду» окажется плоской сентенцией (в повести Гринев «честь бережет» именно потому, что знает нечто большее, чем условные нормы: он ведь отчасти виноват перед государыней, он ведь был-таки «в приятелях» с Пугачевым и из Оренбурга отбыл самостойно, но... впрочем, что объяснять!). Между прочим, такая операция была однажды проделана — и с печальным результатом.

В III главе капитанша Василиса Егоровна дает наказ поручику Ивану Игнатьевичу: «Разбери Прохорова с Устиньей, кто прав, кто виноват. Да обоих и накажи». Мы в полном восхищении от этого решения, и не только потому, что знаем: подсудимые подрались в бане «за шайку горячей воды». Решение в духе Василисы Егоровны, которую мы уже полюбили за ее сметливость и основательность, домашность и простодушие (прочитали о ней уже почти страницу!). В статье «Сельский суд и расправа», входящей в «Выбранные места из переписки с друзьями», Гоголь припомнил слова Василисы Егоровны, поставив их заключением к долгому рассуждению о «суде Божеском». Собственные размышления Гоголя изложены высоким торжественным слогом и (при несомненной духовной значимости) крайне отвлечены от действительности, а потому, будучи переведенными в бытовой план, производят впечатление жутковатое. Помещик, осуждающий обоих спорящих, привлекающий к бытовой неурядице имя Христово и силой гонящий провинившихся мужиков на исповедь, а в результате всего этого становящийся «полномочным как Бог», — это образ зловещий. Василиса Егоровна как образчик для подражания этому помещику — это образ неудачный, невольно обнажающий слабость не столько гоголевской мысли, сколько гоголевской риторики.

На эпизод статьи болезненно (и основания для этого были) отреагировал Белинский в «Письме к Гоголю»: «А Ваше понятие о национальном русском суде и расправе, идеал которого Вы нашли в словах глупой бабы в повести Пушкина, и по разуму которой должно пороть и правого, и виноватого? Да это и так у нас делается вчастью, хотя чаще

всего порют только правого, — если ему нечем откупиться от преступления — быть без вины виноватым». Белинский, конечно, горячится: ни у Пушкина, ни у Гоголя ни слова нет о порке, но в его гневе есть резон, и серьезный. Гоголевское смешение христианства с капитаншиной «моралью» на проверку оказывается произволом, который всегда нехорош, а с «нравоучительным» привкусом особенно.

Пушкина Белинский не оспаривает — он просто делает реплику Василисы Егоровны исключительно «словом героя». Результат, однако, схож с тем, что вышел у Гоголя, возвысившего речение капитанши, — Пушкин пропал. Ведь в «Капитанской дочке» мы видели сочувствие автора наставлениям капитанши и никакого произвола не боялись! Потому что была Василиса Егоровна женщиной славной, доброй, чуть комичной, да к тому же (как мы узнаем позже) «мастерица грибы солить».

«Капитанскую дочку» можно читать «по Гоголю» (чаще получается — по неуклюжим начетчикам «Выбранных мест...») и «по Белинскому» (чаще получается — по тупым толкователям «Письма к Гоголю»). Можно, но не нужно. И к тому же трудно. Уж очень сильно надо заморочить себе голову, чтобы усмотреть в «оренбургской повести» апологию крепостной России или призыв к революции. Пушкин мешает.

Как всегда он мешает читать его сочинения «по кому-то». Мешает однозначным определениям, включая то, что должно отменить все остальные, их перекрыть и примирить: «Пушкин — поэт, и все тут». Сколько раз — и всегда как впервые — повторялось, впрочем, с полярными оценками, это суждение: Надеждин, Гоголь, Белинский, Писарев, Владимир Соловьев, Блок, Абрам Терц, Юрий Кузнецов — «какая смесь одежд и лиц, / Племен, наречий, состояний», а все то же. Ну, поэт. Но ведь не только... И очень даже с убеждениями. И с продуманными политическими воззрениями. И вообще...

Однозначности определений мешает тот, кто их загодя планирует. Кто умеет подчинить одной из своих ипостасей читателя. И надеется, что читатель, двигаясь по предложенному пути, не превратит его в свой окончательно, оглянет-

ся, оставив на миг «своего Пушкина» (великого меланхолика, эскаписта, литературного хулигана, оптинского старца, эстета и т. п.), и увидит улыбку Пушкина без определений, Пушкина, у которого все очень серьезно и все пронизано естественным юмором, Пушкина, вслушивающегося в смех жизни (непонятный, радостный, тревожный, страшный, ласкающий... и еще много-много всяких определений) и вторящего ему.

Но здесь мы возвращаемся к зачину статьи, чтобы не забыть, о ком пели лицеисты.

Большой Жано
Мильон бонмо
Без умыслу проворит...

Это ведь не о Пушкине — о Пущине, это ведь антитеза странному «Французу» второго трехстишья. Ни «вкуса», ни «матерщины» — естественность юмора, легкость и просто-душие, «без умыслу проворит». Ну да, прозой и разговором Пущина Пушкин восхищался, Пущин был его первым другом, он звал его в декабре 1825 года в Петербург, а в январе 1826 года объяснял на следствии Николаю I, что опальному поэту не родственник, а просто фамилии у них схожие (Пушкин, Пущин — лингвостилисты сказали бы, что мы имеем дело с паронимией), он написал о Пушкине так, как должен был бы написать... пушкинский повествователь — живо, искренне, весело и с привкусом тайны, словно из-за плеча глядит автор, то есть Пушкин. Мистика. Она же — юмор «странных сближений». Вот и получается, что первое трехстишие лицейского куплета не только о Жано, но и о Французе. И не так это удивительно. Не зря они были дружны, не зря в один куплет попали. Пушкин еще и не так с нами будет шутить.

1993

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» И ЭВОЛЮЦИЯ ПУШКИНА

Предисловие к первому изданию первой главы «Евгения Онегина» Пушкин открывает словами: «Вот начало большого стихотворения, которое, вероятно, никогда не будет окончено»^{*}. Как представляется, тезис этот должен быть соотнесен с другой автохарактеристикой — содержащейся в LX строфе той же первой главы. Здесь роман противопоставлен предполагаемой «поэме песен в двадцать пять». Упоминание о «форме плана» этой поэмы прямо подразумевает «беспланность» ныне предлагаемого сочинения: «Покаместь моего романа / Я кончил первую главу: / Пересмотрел все это строго; / Противоречий очень много, / Но их исправить не хочу» (30). Заметим и другую — менее явную — антитезу: сообщение о будущей «поэме песен в двадцать пять» в LIX строфе вырастает из предшествующих (строфы LVII—LIX) рассуждений о собственном лирическом творчестве («Но я, любя, был глуп и нем. // Прошла любовь, явилась Муза» — 30). Пушкин настойчиво отрицает спонтанность поэзии, самую возможность (для себя!) мгновенного поэтического отражения чувства, утверждает, так сказать, внелирический подход к материалу. Не решая бессмысленный общий вопрос о том, как сочинял Пушкин «на самом деле» (вероятно, как угодно и в разных случаях по-разному), следует указать на спонтанность (или, если угодно, «имитацию спонтанности») как на конституирующую особенность именно «Евгения Онегина», текста, насыщенного автобиографическими реалиями и беспрестанно указующего на изменение авторских состояний (те самые «противоречия», что Пушкин исправить не хочет). Таким образом особо значимые (как любая концовка) финальные строфы первой главы «Евгения Онегина» указывают на его «инакость» по отношению к остальным сочинениям Пушкина.

^{*} Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: <В 17 т.> [Л.], 1937. Т. 6. С. 638. Далее текст «Евгения Онегина» цитируется по этому изданию, страницы указываются в скобках; межстрочные интервалы обозначаются знаком — /, межстрочные — //.

Онегинский «принцип противоречий», истолкованный рядом выдающихся исследователей, в особенности же — Ю. М. Лотманом*, соотносится с другими важными составляющими поэтики «романа в стихах»: лиризмом (в этой связи В. С. Непомятый пронизательно указывал на точность странного пушкинского определения жанра — «большое стихотворение»**), демонстративной установкой на незавершенность и отсутствием «плана».

Как известно, «план» «Евгения Онегина» не сохранился. В этой связи автор одной из наиболее серьезных работ об эволюции пушкинского романа пишет: «Поэт, от которого до нас дошли планы и записи почти для всех поэм, драм, повестей, даже для некоторых лирических стихотворений, не мог сделать исключения для своего главного, “постоянного” труда и начать его без ясного плана, без продуманного замысла от завязки до развязки. То обстоятельство, что план этот до нас не дошел, следует отнести к числу случайностей. Но его можно до известной степени реконструировать, экстраполируя данные о ходе рабочего процесса»***. Решению этой задачи и посвящена статья И. М. Дьяконова. При всем изяществе многих наблюдений И. М. Дьяконова согласиться с ним затруднительно. Во-первых, случайностей получается много: И. М. Дьяконов предполагает изменение пушкинского замысла и соответственно реконструирует не один, а несколько планов: «материален» из них единственный — болдинский (1830) «план-оглавление», составленный по завершении (предварительном) работы над романом. Во-вторых, пушкинские характеристики «романа в стихах», как эпистолярные,

* Лотман Ю. М. К эволюции построения характера в романе «Евгений Онегин» // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1960. Т. 3; Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста // Лотман Ю. М. Пушкин. Статьи и заметки. 1960—1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб., 1995. С. 395—411.

** Непомятый В. С. Поэзия и судьба. Статьи и заметки о Пушкине. М., 1983. С. 251—252.

*** Дьяконов И. М. Об истории замысла «Евгения Онегина» // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982. Т. X. С. 78.

так и текстовые (вплоть до приводимого И. М. Дяконовым варианта белой рукописи L строфы заключительной главы — «И план свободного романа / Я сквозь магический кристалл / Еще неясно различал» — 636, ср. 190) все же достойны не меньшего внимания, чем воспоминания современника о неких замыслах, которыми с ними делился поэт. И. М. Дяконов относит их исключительно к «поэзии», а не к «действительности» (т. е. к сфере поэтики и автомифологизации, а не истории текста), однако как раз поэтика «Евгения Онегина» с ее постоянным смешением «поэзии» и «действительности» и заставляет усомниться в предложенной концепции.

Ни одно пушкинское сочинение (исключая незаконченного «Езерского», о чем ниже) не строится по «онегинским» принципам; ни одно пушкинское сочинение не имеет столь длительной истории. Пушкин мог годами вынашивать некоторые замыслы (например, драматических сцен, обычно именуемых «Маленькими трагедиями») — но они именно что ждали своего часа. Пушкин мог долго (хотя все же несоизмеримо с «онегинским семилетием») заниматься неким сюжетом, при этом существенно перестраивая первоначальные планы, — но и в таком случае он не приобщал публику к творческому процессу. Из текста «Капитанской дочки» сложно почерпнуть информацию об эволюции пушкинских воззрений на екатерининскую государственность, роль дворянства и пушгачевский бунт, хотя такая эволюция несомненно имела место. Противоречия (достаточно часто являющиеся не оплошностями, но «обломками» измененных замыслов) можно обнаружить у многих писателей — конструктивным принципом они становятся именно в «Евгении Онегине». И. М. Дяконов прав, характеризуя пушкинский труд пушкинским же эпитетом «постоянный». Другой его эпитет — «главный» — вызывает сомнение.

Несомненно для Пушкина с его унаследованным от классицизма чувством литературной иерархии, вовлеченностью во внутрилитературную борьбу и обостренным вниманием к собственной эволюции почти всегда была актуальной мысль о «главном» (на данный момент) сочинении. Над текстами та-

кого рода Пушкин работал весьма целеустремленно и спешил представить их на суд публики (желательно — печатно, но эквивалентом издания могло быть и распространение в литературном кругу). В онегинскую хронологическую раму помещаются несколько таких произведений: «Цыганы» (задержка с полным изданием поэмы выкупалась ее известностью среди петербургских литераторов и публикацией репрезентативных отрывков в «Полярной звезде» и «Северных цветах»), «Борис Годунов» (на него Пушкин возлагал особые надежды еще в пору ссылки; невозможность публикации переживалась им весьма болезненно; ср. также многочисленные авторские чтения трагедии сперва в Москве, а затем и в Петербурге), «Полтава» (писалась сверхинтенсивно; очень короткий промежуток отделяет завершение поэмы — предисловие окончено 31 января 1829 — от книжного издания — конец марта). Каждое из названных сочинений — значимая и маркированная веха пушкинской эволюции. Работа над «Евгением Онегиным» ведется параллельно, словно бы формально отрицая саму возможность изменений пушкинской творческой системы, а по сути — демонстрируя их явственность. Если это и «главное» произведение, то, в первую очередь, не для аудитории, а для самого поэта. Каждый новый крупный текст Пушкина в определенной мере «снимает» предшествующие — «Евгений Онегин» мирно уживается со всеми*.

Роман не только писался, но и печатался «спустя рукава»**. Пушкин явно не спешил представить публике свое «лучшее

* Кроме того из крупных сочинений в онегинское семилетие был написан «Граф Нулин», шла работа над явно претендующим на «главенство» — после неудачи с изданием «Бориса Годунова» и до «Полтавы» — но оставленным романом о «царском арапе», формировались замыслы современного прозаического повествования большой формы («Роман в письмах», «Гости съезжались на дачу...»). Осознав болдинской осенью 1830 года роман законченным, Пушкин сразу же реализует замыслы «Повестей Белкина», «Домика в Коломне» и «маленьких трагедий».

** Выражение из письма к кн. П. А. Вяземскому от 4 ноября 1823; см.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1979. Т. 10. С. 57.

произведение»*. В эпистолярной среде конца 1823 — начала 1824 годов постоянны цензурные опасения, разумеется, небезосновательные, но явно преувеличенные. Кажется, Пушкин склонен представить своим корреспондентам (с текстом неизвестным) «Евгения Онегина» ультрасатирическим, резким, а потому «непроходимым» сочинением (отсюда вызывающие законное недоумение исследователей слова «захлебываюсь желчью» в письме А. И. Тургеневу от 1 декабря 1823**). Еще интереснее, что к моменту, когда Пушкин решается на публикацию первой главы (в начале ноября 1824 Л. С. Пушкин повез ее рукопись в столицу***), уже закончены главы вторая и третья. Если первая глава могла вызвать претензии достаточно «дикой» цензуры (не столько по сатирической, сколько по эротической линии), то две последующие были куда более безопасны. Однако Пушкин вовсе не торопится вынимать их из-под спуда, а быстрое и благожелательное решение одиозного цензора А. С. Бирукова (цензурное разрешение первой главы датируется 29 декабря****) его планов не меняет. Вторая и третья главы увидят свет соответственно в 1826 и 1827 годах, то есть в пору, когда будут завершены три следующие. Разумеется, свою роль играли меркантильные соображения, однако они работали на общую «медленную» стратегию Пушкина; ср. характерную попытку самооправдания в предисловии к первому изданию третьей главы: «Эта медленность произошла от посторонних обстоятельств. Отныне издание будет следовать в бесперерывном порядке: одна глава тотчас за другой» (639). «Бесперерывным», впрочем, порядок публикаций так и не стал.

Вероятно, паузы между главами (как и указания на пропуски в тексте, сделанные «самим автором» — специальная

* Там же. С. 66 (письмо Л. С. Пушкину от января — начала февраля 1824).

** Там же. С. 62.

*** Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. Л., 1991. Изд. второе, испр. и доп. С. 471.

**** Там же. С. 486. Бируков, видимо, действовал по прямому указанию министра народного просвещения А. С. Шишкова — накануне Жуковский читает главу А. С. Шишкову. Там же. С. 485.

оговорка в предисловии к первой главе — 638) важны были Пушкину для создания «биографического» эффекта. Так, задержка с публикацией второй и третьей («деревенских») глав провоцировала их приурочение к периоду михайловской ссылки. При этом Пушкин не ставил перед собой специальной цели ввести читателей в заблуждение; вторая глава в печатном издании была сопровождается «документальной» пометой: «Писано в 1823 году», однако это указание оказывалось «слабее» содержания, невольно проецируемого на не всегда внятные данные о жизни сочинителя.

Публикаторская стратегия в случае «Евгения Онегина» предполагала прерывистость, отражающую и усиливающую прерывистость собственно композиционную. В романе большинство глав завершается резкими и неожиданными смысловыми обрывами: первая — практически бессюжетная; третья — где вдруг взвинтившаяся интрига тормозится на кульминации демонстративным: «Докончу после как-нибудь» (73); пятая — где лишь намечается вторая кульминация: «Пистолетов пара, / Две пули — больше ничего — / Вдруг разрешат судьбу его»; шестая — где автор отказывается отвечать на внутренние вопросы «горожанки молодой» о судьбах персонажей: «Со временем отчет я вам / Подробно обо всем отдам, // Но не теперь. Хоть я сердечно / Люблю героя моего, / Хоть возвращусь к нему конечно, / Но мне теперь не до него» (135); седьмая — с ее пародийным вступлением (163). Напротив, переход от четвертой главы к пятой подчеркнуто гладок: два описания прихода зимы (89—91 и 97—99), приглашение на именины Татьяны в финале главы четвертой и их «предыстория» (сон героини) — в пятой. Именно там, где «связность» не нужна, Пушкин о ней заботится, как бы потаенно намекая на действительную «бесперерывность» в работе над этими главами, вновь информируя нас о том, как пишется роман.

Метатекстовая природа «Евгения Онегина» многократно обсуждалась исследователями. В данном случае хотелось бы обратить внимание на то, что «метароманность» не в последнюю очередь обусловлена своеобразной «дневниковой» при-

родой повествования. Именно дневник (едва ли не в большей мере, чем даже лирика) обеспечивает доминирование автора над описываемой реальностью, позволяет резко менять точку зрения на тот или иной феномен («принцип противоречий», сказывающийся прежде всего на отношении к заглавному герою), может надолго оставаться, предполагает сильные умолчания, частые ретроспекции и домашнюю семантику, наконец, мыслится текстом принципиально незавершенным: дневник может быть оборван либо смертью пишущего, либо его волевым решением. «Евгений Онегин» и был своеобразным пушкинским «дневником», что обусловило его качественное отличие от остальных сочинений поэта. При этом «дневниковая» природа текста не требовала последовательной манифестации. Предполагая (не исключено, что с колебаниями) обнародование «романа в стихах», Пушкин «маскирует» его под повествование «обычное», то есть имеющее сюжет и развязку. Скрытая («дневниковая») и открытая («сюжетная») установка образуют еще одно знаковое противоречие.

При этом немаловажно, что уже первая строфа романа намечает вполне определенную перспективу. Кода размышлений героя — «Когда же чорт возьмет тебя» (5) — предполагает ассоциацию с романом Ч. Р. Метьюрина «Мельмот Скиталец»: герой иронически самоуподобляется Мельмоту-племяннику, отправляющемуся к одру дяди. В дальнейшем герой Пушкина будет несколько раз именоваться «Мельмотом», то есть сопоставляться уже не с племянником-свидетелем, но с демоническим персонажем Метьюрина*. «Мельмотовский» (заданный именем) код был весьма важен для последующего движения романа. С одной стороны, он позволял автору варьировать отношение к герою. Его демонизм то представлял модной маской, «пародией» (здесь зачин романа корреспондирует, прежде всего, с седьмой главой

* См.: Eugene Onegin: A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian with a Commentary by Vladimir Nabokov. N. Y., 1964. Vol. 2. P. 35; Лотман Ю. М. Три заметки о Пушкине. 1. «Когда же чорт возьмет тебя» // Лотман Ю. М. Пушкин. С. 342; ср.: там же. С. 547.

и тем, что дошло до нас от первоначальной главы восьмой, «Странствие»), то обретал черты серьезные (сон Татьяны, тесно связанный с пушкинским интересом к народной трактовке разбойника-оборотня; в некоторых работах Ю. М. Лотман высказывал осторожные предположения о превращении Онегина в волжского разбойничьего атамана — в устных выступлениях ученого идея эта развевалась более смело и отчетливо^{*}). Нас, однако, в данном случае интересует другой поворот проблемы. Упомянув Мельмота, Пушкин указывает на возможность развязки и окончания того самого сочинения, что мыслится им (см. выше) не предполагающим завершения.

Подобная композиционная двойственность, как представляется, восходит к вполне определенному образцу — Байронову «Дон-Жуану». Связь «Евгения Онегина» с поэмой Байрона констатируется Пушкиным уже в письме к Вяземскому от 4 ноября 1823 года: «Вроде “Дон-Жуана” — о печати и думать нечего»^{**}. Поэма Байрона не окончена, а в написанной своей части знакома Пушкину не целиком. 24 марта 1825 (то есть полтора года спустя) Пушкин общал А. А. Бестужеву, что читал лишь первые пять песен

* См., например, статьи «Пушкин и “Повесть о капитане Копейкине” (К истории замысла и композиции “Мертвых душ”)» // Лотман Ю. М. Пушкин. С. 266—280; «Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. О русской литературе. Статьи и исследования (1958—1993). История русской прозы. Теория литературы. СПб., 1997. С. 712—729 и воспоминания В. С. Баевского // Russian Studies. 1994. V. I. N 1. С. 17.

** Пушкин А. С. Т. 10. С. 57. Пушкин педалирует «неподцензурность» своего нового произведения (см. выше), стараясь заранее настроить своих корреспондентов (будущих читателей) на «байроновскую» волну. Существенно, что указание на сходство с «Дон-Жуаном» делается уже по завершении первой главы (22 октября 1823 года). Так внутритекстовое отмежевание от Байрона (LVI строфа) никоим образом не отменяет ориентации на «Дон-Жуана». Утверждающаяся в этой строфе «разность между Онегиным и мной» (28), героем и автором противопоставлена поэтическим принципам «восточных поэм». Байроновский Дон-Жуан (в отличие от Гяура, Конрада, Лары) тоже отнюдь не двойник автора.

«Дон-Жуана»*, то есть первую и вторую (опубликованы в июле 1819), и третью, четвертую, пятую (опубликованы в августе 1821). Как известно, за этими двумя подачами последовал долгий перерыв — завершив в конце ноября 1820 пятую песнь, Байрон едва не бросил «Дон-Жуана»; работа над поэмой возобновилась в июне 1822, а через год с небольшим (июль 1823) были опубликованы шестая, седьмая и восьмая песни. Байроновская работа над «Дон-Жуаном» совсем не похожа на пушкинское писание «свободного романа» — она как раз отличалась редкостной интенсивностью (с июня 1822 по май 1823 Байрон написал 11 песен и начало следующей, семнадцатой, что осталась неоконченной; самая короткая из них — девятая — состоит из 85 октав, то есть 680 строк). Однако начинающий «Евгения Онегина» Пушкин не мог знать о таком развитии творческой истории «Дон-Жуана»: он видел свободное, изобилующее отступлениями, говорливое повествование, которое доходит до читателя порциями, подчиняясь авторскому своеволию (значимость почти двухгодичного перерыва между пятой и следующими песнями). Ясно, что такое повествование читалось Пушкиным как «открытое» (особенно на фоне жестко структурированных восточных поэм). И все же «Дон-Жуан» мог — в любой момент — обрести вполне определенный сюжетный итог. Байрон не только взял в герои персонажа общеизвестной легенды, но и счел нужным напомнить о ней в первой же октаве первой песни: «Ведь он, наш старый друг, в расцвете сил / Со сцены прямо к черту угодил»**.

Любопытно не только чертыхание (ср. у Пушкина), но и сочетание «открытости» с неотменяемым финалом (инфернальным, как и в случае Мельмота-Онегина). Байроновский герой вроде бы и не похож на своего прототипа из легенды, но в то же время не случайно носит имя, рождающее четкие ассоциации. Пушкинский «мельмотовский» ход был тонко

* Пушкин А. С. Т. 10. С. 103.

** Байрон Дж. Г. Соч.: В 3 т. М., 1974. Т. 3. С. 12. Перевод Т. Гнедич.

соотнесен с байроновским — специально оговоренным — выбором в герои Дон-Жуана.

Здесь примечательны два обстоятельства. Во-первых, Пушкин, демонстративно начиная роман монологом героя, подчиняется Горациеву правилу (знаменитое *In medias res*), специально оспоренному Байроном в 6—7 строфах первой песни, однако дальше он — вполне по Байрону («Мой метод начинать всегда с начала»*) — обращается к предыстории (отец, воспитание, «досюжетное» бытие героя — то, что все это изложено гораздо лаконичнее, чем у Байрона, нас не должно смущать; установка на краткость и семантическую сгущенность для Пушкина неизменна в любом жанре). То есть и знаково дистанцируясь от Байрона, Пушкин, по сути, вышивает узор по его канве.

Во-вторых, сквозь Онегина-Мельмота явно проглядывает Онегин-Жуан. Метьюриновские мотивы должны были прикрыть замысел, возникновение которого легко объяснимо, — Пушкин, одушевленный байроновской идеей, примеривался к сюжету о русском Дон-Жуане. В первой главе специально акцентируется «гениальность» Онегина в «науке страсти нежной» (8), которой посвящены 4 строфы (VIII, X, XI, XII); как известно, в черновых рукописях (221—226) эта тема разрабатывалась еще подробнее (ср. в окончательной редакции обозначение цифрами пропущенных строф IX, XIII, XIV). «Дон-жуановский» ореол оказывается важным и в дальнейшем. Сперва негативно — Онегин, нарушая ожидания как героини, так и читателей, реагирует на признание Татьяны «антилитературным» образом, ведет себя как корректный джентльмен. Затем прямо — провокативное ухаживание за Ольгой на именинах Татьяны (разумеется, Онегин «покаялся Ленского взбесить / И уж порядком отомстить» — 111, однако избирает он для своей мести именно «дон-жуановскую» методику).

«Дон-жуановский» след заставляет внести некоторые коррективы в устоявшиеся представления о движении пушкинского замысла. При первом печатном издании главы шестой (1828) за текстом следовал список опечаток, предваренный

* Там же. С. 13.

авторским примечанием: «В продолжении издания I части Евгения Онегина вкралось в нее несколько значительных ошибок...» (639), закрывалась же книга словами: «Конец первой части» (641). Таким образом Пушкин дважды указал на то, что шесть глав составляют целое — первую часть. Естественно, что как первые читатели, так и исследователи предполагали, что Пушкин намеревается (намеревался) написать еще шесть глав. Не оспаривая этого предположения, заметим, что никакими конкретными данными о материале гипотетических глав мы не располагаем — нам известно лишь то, что так или иначе вошло в окончательный состав романа. Привязанность материала так называемой «десятой главы» (исключая, вероятно, некоторые совершенно неподцензурные строки, статус которых неясен вовсе*) к первоначальной восьмой главе («Странствие») убедительно доказана И. М. Дьяконовым**. Гораздо менее достоверными кажутся весьма смутные (что само по себе характерно) предположения того же исследователя о «каких-то событиях, связанных (может быть, косвенно, имея в виду надежды на опубликование) с декабрьским движением», из которых должно было бы «вытекать» «роковое расставание Онегина с Татьяной»***. Гипотетичны и упоминавшиеся выше соображения Ю. М. Лотмана о «разбойничьем» эпизоде в судьбе Онегина. Даже если мы признаем догадку Ю. М. Лотмана основательной (что, на наш взгляд, хорошо бы согласовывалось с загадочным сном Татьяны), трудно предположить, что такой сюжет развился бы в несколько глав (лаконизм присущ Пушкину не в меньшей мере, чем страсть к симметрии).

Гораздо более вероятным кажется иное решение. В двенадцатой главе «Дон-Жуана» (строфы 54—55) Байрон раз-

* Ср. Лотман Ю. М. О композиционной функции «десятой главы» «Евгения Онегина» // Лотман Ю. М. Пушкин. С. 468—471.

** Дьяконов И. М. О восьмой, девятой и десятой главах «Евгения Онегина» // Русская литература. 1963. № 3. С. 37—61; Дьяконов И. М. Об истории замысла «Евгения Онегина». С. 92 и сл.

*** Там же. С. 103.

мышляет о плане своей поэмы: «Двенадцать песен написал я, но / Все это лишь прелюдия пока» и «Две дюжины я мысленно считал / В поэме глав, но Феб великодушно / Ее стоглавой сделать пожелал»^{*}. Согласно Байрону, его первоначально ограниченный, ориентированный (пусть иронически) на классические образцы замысел (24 песни, то есть столько же, сколько в «Илиаде» и «Одиссее») сам собой преобразуется в «безразмерный» («сто» здесь, разумеется, не точная цифра, но символ). При этом все же вводится мотив «срединности», и, строго говоря, читатель ставится перед дилеммой: он может поверить, что поэма стала «стоглавой», то есть «открытой» (ср. предисловие к первой главе пушкинского романа), но может и зафиксировать внимание на «классической» модели, к которой Байрону легко вернуться. (Полагаем, что так Байрон и намеревался поступить.) Пушкин в шестой главе (половина от половины классической поэмы; впрочем, «Энеида», заменившая римлянам разом обе гомеровские эпопеи, состоит из 12 песен) вновь перелицовывает Байрона: его не предполагающий окончания роман вдруг вводится в рамки. Кстати, лишь наше — не всегда в достаточной мере отрефлектированное — знание о пушкинском лаконизме заставляет предполагать замысел именно «двенадцатиглавого» романа. (А почему за «первой частью» должна последовать только «вторая»? Что в принципе мешает явиться «третьей» и четвертой? Только наша обоснованная уверенность в том, что «так длинно» Пушкин писать не мог.) В результате читатели шестой онегинской главы оказываются в том же положении, что и читатели двенадцатой песни «Дон-Жуана»: по-прежнему возможен «открытый» вариант, но вероятен и вариант классический (12 глав).

Обратим внимание на еще одно сходство «квазисрединных» глав байроновского и пушкинского повествований. Пушкин заканчивает шестую главу развернутым (строфы XLIII—XLVI) прощанием с юностью. Возрастное изменение («Так, полдень мой настал» — 136) мотивирует необходимость на время оставить героя («Но мне теперь не

^{*} Байрон Дж. Г. С. 397—398.

до него» — 136). После тридцатилетия* должно пуститься в «новый путь» (136), что подразумевает и новое отношение к любимому роману (или — как это и произошло — его окончание). Двенадцатая песнь «Дон-Жуана» открывается размышлением о «среднем возрасте». Байрон работал над ней в октябре-декабре 1822 года, то есть накануне своего тридцатипятилетия — традиционно именно эта дата полагается серединой жизненного пути. (Пушкин и здесь соответствовал своей любимой формуле из «Первого снега»: «И жить торопится, и чувствовать спешит».) Мету внутренней серьезности Байроновых шуточных строк подтверждает его дальнейшая судьба. Тридцатипятилетний поэт должен жить иначе, чем прежде: Байрон отправляется в Грецию, итог года подводится стихотворением «В день, когда мне исполнилось тридцать шесть лет» с его пафосом «новой» жизни (или смерти, что в данном случае одинаково). Упомянувшееся выше рассуждение о параметрах собственной поэмы у Байрона отделено от возрастных ламентаций полусотней октав; существенно, однако, что темы «срединности» жизни и текста возникают в пределах одной песни. То, что Пушкин отнес обе эти темы в конец шестой главы (то есть сделал байроновский философский зачин — кодой), вновь демонстрирует нам его принцип «сдвинутого» цитирования (все не так, но так).

В любом случае прощание с юностью предполагало новую жизненную стратегию, что не могла не сказаться на предстоящих главах «Евгения Онегина». Как представляется, перенос «конфликта романа из микрокосма частной жизни <...> в макрокосм большой истории», о котором вслед за С. М. Бонди пишет И. М. Дьяконов**, не мог сполна разрешить эту проблему, хотя 1826 год, когда в основном писалась шестая глава, и был для Пушкина весьма важным. К осени 1829

* В разговоре с Кс. А. Полевым как раз в связи XLIV строфой шестой главы Пушкин назвал эту дату «роковым термином». См.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 62.

** Дьяконов И. М. С. 92—93.

года, после «рокового термина» (работа над «Странствием» и заключительной главой) ситуация стала еще сложнее.

Дабы понять, от чего Пушкин уходил, следует хотя бы бегло коснуться крайне противоречивой системы его приоритетов второй половины 1820-х годов (после возвращения из ссылки). Общеизвестно, что выработанный в Михайловском историзм (создание «Бориса Годунова» и связанное с ним пристальное чтение летописей, Шекспира и Карамзина) обусловил пушкинское «примирение с действительностью», сделал возможным для него диалог с властью в лице императора Николая I. Отсюда раннее, оптимистичное, пушкинское «государственничество», идеализация Петра Великого (в неоконченном романе о «царском арапе» существенно стремление изобразить царя человеком, а не грозным божеством, как будет позднее, в «Полтаве»), параллель Петр — Николай I в «Стансах». Широкий («шекспировский») взгляд на новейшую историю предполагает «человеческое измерение», а потому надежды на милосердие нового государя (в частности, амнистию членов тайных обществ) для Пушкина вопрос стратегии, а не тактики. Прошлое должно уйти (отсюда особая неприязнь к императору Александру, чье царствование подвело страну к едва не разразившейся гражданской войне), благой порыв (а не негодные средства!) декабристов — получить со временем справедливую оценку, а те, в свою очередь, по достоинству оценить нового государя, который в начале своего царствования просто не мог действовать иначе. Стихи, отправленные в «каторжные норы», не противоречат «Стансам», но их продолжают и даже ими подразумеваются*. Эта широкая историко-политическая программа не была принята (и даже, кажется, понята) ее потенциальными адресатами: властью (диалог с императором складывался неровно, Пушкин оставался «в подозрении», амнистия декабристов не входила в планы императора, кажется, всю жизнь

* Эта, долго по советским цензурным условиям не проговариваемая публично, но в общем-то простая мысль была впервые четко заявлена в наделавшей в свою пору много шума статье: *Непомнящий В. С. Судьба одного стихотворения* // Вопросы литературы. 1984. № 6.

сильно преувеличивавшего масштабы заговора), декабристами (ответ А. И. Одоевского на пушкинское послание переводил дело в иную плоскость — не амнистия, а неведомо какая революция), ближайшим пушкинским окружением (название «самооправдательного», точнее — еще раз разъясняющего идею «Стансов», стихотворения — «Друзьям» — подразумевает отнюдь не какую-то «прогрессивную среду» вообще; легче всего представить адресатом этого текста Вяземского). Противовесом идейному одиночеству должны были служить какие-то безусловные ценности. Кроме уже упомянутого историзма (неизбежно государственнического) следует указать на устойчивое пушкинское представление о самоценности поэзии*.

Отсюда две линии в дальнейшем творчестве Пушкина. С одной стороны, мощь исторического процесса (и людей,

* Любопытно, что мысли о самодостаточности истории (ее ценности вне зависимости от сегодняшнего политического контекста, а стало быть необходимости внеаллюзионного отношения к прошлому) и самодостаточности (боговдохновенности) поэзии возникают у Пушкина одновременно — в «Песни о вещем Олеге» (1822), явно полемической по отношению к рылеевским «Думам» и вызвавшей законное неудовольствие Рылеева и Александра Бестужева. Эпистолярный спор Пушкина с издателями «Полярной звезды» (1825) постоянно выходит на проблемы самодостаточной истории и самодостаточной поэзии (ср., в частности, декабристское недовольство «свободным романом» и его героем). Подробный анализ этой эпистолярной дискуссии см.: *Эйдельман Н. Я. Пушкин и декабристы. Из истории взаимоотношений. М., 1979. С. 286—305.* Здесь, вероятно, следует отметить, что пушкинская защита Жуковского, подвергавшегося в 1824—1825 годах систематическим порицаниям со стороны едва ли не всех «младших» литераторов, обусловлена не только личной приязнью и уважением к заслугам старшего собрата. В Жуковском Пушкин справедливо видел образец свободного творца, создателя не зависящей от локальных обстоятельств самодостаточной поэзии. Не случайно «Песнь о вещем Олеге» развивает мотивы «Графа Гамбургского» Шиллера — Жуковского (сакральность поэзии, равенство певца и властителя), что подчеркнуто их метрико-строфическим родством. В этой связи см.: *Немзер А. «Сии чудесные виденья...» Время и баллады Жуковского // Зорин А., Немзер А., Зубков Н. «Свой подвиг свершив...» М., 1987. С. 223—226.*

гениально угадавших его вектор) может теперь осмысливаться без гуманистических обертонов. В «Полтаве» не идет речи о человеческих параметрах личности Петра (или о его частных политических ошибках, хотя одна из них обуславливает гибель Кочубея и Искры). Петр — «весь, как божия гроза», а божество неподсудно, оправдано грядущим — «Лишь ты воздвиг герой Полтавы / Огромный памятник себе». (Дабы воплотить такую концепцию истории, Пушкину понадобилось обратиться к одической — ломоносовской — традиции.) Никакой «своей правды» у своевольных противников Петра (то есть воплощаемой им истории) нет и быть не может — демонический Мазепа изображен безусловным злодеем. Здесь, вероятно, Пушкину был важен инцестуальный мотив — ср.: «Он должен быть отцом и другом / Невинной крестницы своей»; любовь к Марии не оттеняет политические преступления гетмана, но им полностью соответствует. Слова «Что он не ведает святыни» так же точны (внутри пушкинской поэмы), как и последующие — о презрении к свободе и равнодушии к отчизне*. В «Полтаве» предложено не оправдание-осмысление истории, но безусловная апология ее орудий — государства и государя**.

Апологетическому осмыслению (переживанию) истории лишь по видимости противостоит так называемый «эстетизм», явленный в «Поэте» (1827), «Поэте и толпе» (1828) и сонете «Поэту» (1830). Ни в одном из этих стихотворений Пушкин ничего не говорит о «содержании» тех творений, что недоступны черни. Он отказывается не столько от исто-

* Пушкин А. С. Т. 4. С. 213, 220, 182, 187. Ср. также пушкинские замечания о Мазепе в «Опровержениях на критики» с прямым указанием на значимость «интимного» сюжета для концепции поэмы: «Прочитав в первый раз в “Войнаровском” сии стихи:

Жену страдальца Кочубея
И оболщенную их дочь,

я изумился, как мог поэт пройти мимо столь страшного обстоятельства» — Пушкин А. С. Т. 7. С. 134.

** В 1830-х годах эта концепция становится для Пушкина абсолютно неприемлемой.

рических или политических тем (за «звуками сладкими» может в принципе таиться что угодно), сколько от историко-политической позиции, от целеполагания, от еще недавно столь необходимого диалога с обществом и властью. Поэзия неподсудна, как и история. Что — вопреки сложившемуся мнению — вовсе не служит поэту как личности индульгенцией. Напротив, слова «И меж детей ничтожных мира / Быть может, всех ничтожней он»^{*} абсолютно серьезны, и подтверждением тому — большая часть пушкинской лирики второй половины 1820-х годов.

Здесь доминируют мотивы вины, одиночества, оставленности, обреченности на бесконечное (и бессмысленное) странствие. Особенно сильно мрачные краски сгущаются в 1828 году («Воспоминание», «Дар напрасный, дар случайный...» — подарок к собственному дню рождения, предшествующему «роковому» тридцатилетию, «Не пой, красавица, при мне...», «Предчувствие», «Утопленник», «Ворон к ворону летит...», «Анчар»). Кавказское путешествие 1829 года несколько сместило акценты, но и в этом году остается значимой тема недостижимого счастья, неразделенной, хоть и просветленной любви («На холмах Грузии лежит ночная мгла...», «Я вас любил: любовь еще, быть может...»), конструируемая семейная идиллия «Зимнего утра» сопряжена с пронизанными мотивом одиночества «Дорожными жалобами» и «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...», а с «Монастырем на Казбеке» соседствует фиксирующее торжество «равнодушной природы» и человеческую обреченность «Брожу ли я вдоль улиц шумных...». Ни оправданность истории, ни величие истинной поэзии не могут утолить человеческой тоски.

В этом контексте должны быть увидены последние главы «Евгения Онегина». Но прежде напомним основные вехи «эволюции» заглавного героя. Как известно, пушкинские колебания в отношении к Онегину проявились уже в первой главе, в начале которой «молодой повеса» (5) с его «остывшими чувствами» (21) осмысливается иронически, а начиная с XLV строфы — как странный, но близкий автору

^{*} Пушкин А. С. Т. 3. С. 23.

человек. Вопрос о сути Онегина и в дальнейшем остается открытым. Во второй главе герой практически не характеризуется, в третьей он становится предметом «мифотворчества» Татьяны («Кто ты, мой ангел ли хранитель, / Или коварный искуситель...» — 67, Грандисон или Ловлас?), что должно быть опровергнуто последующими событиями. «Но наш герой, кто б ни был он, / Уж верно был не Грандисон» (55). Автор не оспаривает версии «Онегин — Ловлас», скорее даже намекает — с известными поправками на эпоху — на такую возможность («Ты в руки модного тирана, / Уж отдала судьбу свою» — 57), но и она снимается сюжетом, когда в главе четвертой «очень мило поступил / С печальной Таней наш приятель» (80), в той же XVIII строфе говорится о «прямом благородстве» души Онегина и злоречии его врагов-друзей.

Ситуация меняется в пятой главе (сперва пророческий сон Татьяны, открывающий в Онегине демона-оборотня, но, заметим, никак не чьего-либо подражателя, затем — провокативные игры на именинах, бытовая изнанка демонизма). В шестой и седьмой главах Онегин судится строже всего. Романтически презиравший всякую толпу герой убивает Ленского не по своей — преступной — воле, а потому что «в это дело / Вмешался старый дуэлист» (122), подчиняясь «общественному мнению» (в смысле Грибоедова, чей стих Пушкин цитирует, обозначив в 38 примечании источник)*. В седьмой главе Татьяна, ознакомившись с библиотекой Онегина, ставит вопрос «Уж не пародия ли он?» (149), контекст же заставляет признать вопрос риторическим, подразумевающим утвердительный ответ. Позиции героини и автора в XXIV—XXV строфах максимально сближаются («Ужель загадку разрешила? / Ужели слово найдено?» — 149). Именно «разгадав» Онегина, Татьяна решается на самоотвержение, исполнение воли матери. Ясно, что именно в шестой и седьмой главах Онегин наиболее дискредитирован. Ясно, что

* Ю. М. Лотман убедительно показал, как Онегин, постоянно нарушая поведенческие нормы, стремился сорвать дуэль; см.: *Лотман Ю. М. Пушкин*. С. 533—534, 679. Это, однако, ни в коей мере не снимает с героя вины.

такой взгляд на «своевольного героя» (мнящего себя независимым, но подчиняющегося косным нормам) обусловлен пушкинским антиромантизмом 1826—1828 годов, тем признанием «силы вещей», что предполагало отрицание индивидуализма. Отсюда демонстративный перенос внимания на Татьяну — вплоть до последней — IV — строфы седьмой главы, где возвращение к герою квалифицируется как боковой ход («И в сторону свой путь направим, / Чтоб не забыть, о ком пою» с последующим пародийным «вступлением» — «Пою приятеля младого...» — 163).

Видимо, по той же «антионегинской» линии Пушкин предполагал двигаться и в первом варианте восьмой главы («Странствие»). Показательны саркастические ноты в черновых вариантах строфы <5> с неожиданным онегинским патриотизмом «В Hotel des Londres, что в Морской» (475—476, 495). Однако вступительные строфы (позднее в переработанном виде вошедшие в заключительную главу) рисуют более сложную картину. Пушкин не случайно перепробовал здесь много вариантов (473—475, 493, 494—495, 169). Если слова «Блажен кто признал голос строгой / Необходимости земной / Кто в жизни шел большой дорогой / Большой дорогой столбовой» (473) исполнены лирической серьезности, то заключение того же первого чернового варианта строфы <1> («И небу дух свой передал / Как сенатор или Генерал» — 474) уже кажутся «чужой речью». (Эта двойственность перейдет в окончательный текст, где за кодой X строфы восьмой главы — «О ком твердили целый век: N. N. прекрасный человек» — следует энергичное опровержение строфы XI — «Но грустно думать, что напрасно / Была нам молодость дана...» — 169—170.) Правильная (как у людей) жизнь чревата пошлостью, норма — обрядом, подчинение традиции — подчинением толпе. В этих строфах, писавшихся в октябре 1829 года, обнаружился тот внутренний конфликт творчества Пушкина второй половины 1820-х годов, что был рассмотрен выше. Приговор Онегину грозил обернуться приговором самому себе, своему «лирическому голосу». При этом тема странствия не давала возможно-

сти оправдать героя: либо привычная онегинская «тоска» на фоне мощных исторических воспоминаний, российских просторов и серьезной политики («декабристская» линия новейшей истории), либо «разбойничий демонизм», угадываемый Ю. М. Лотманом. Глава осталась не только неотделанной, но и явно недописанной (даже «болдинской осенью» она достигла лишь 34 строф), «противоречия» ее не обрели конструктивного смысла. 24 декабря 1829 Пушкин начал работать над главой девятой, явно мысля ее финальной. Глава начиналась с воспоминаний лицейской юности, с темы рождения поэта — такой зачин не мог быть прихотью, он предполагал (как и вышло) окончательное прощание с прежней жизнью, неотъемлемой частью которой был «свободный роман». Иначе говоря, к этому моменту Пушкин почувствовал потребность «свернуть» свое «большое стихотворение»*.

«Болдинская осень» 1830 года была посвящена подведению итогов. Предстоящая женитьба означала конец скитаний, а напряженный политический контекст (революция во Франции, чреватая общеевропейскими переменами и, возможно, новым столкновением Европы и России) сулил возможность более продуктивного диалога с императором (добрым знаком стало августейшее разрешение публикации «Бориса Годунова»). Предстояла новая жизнь — манящая и пугающая, суровая, но допускающая возможность счастья и творчества (об этом написана болдинская «Элегия»). Резкое завершение «Евгения Онегина» было актом знаковым.

И здесь для Пушкина вновь оказывается важным опыт «Дон-Жуана». Выше мы говорили о том, как Пушкин приравнивал собственное тридцатилетие к тридцатипятилетию Байрона, чья поэма осталась незаконченной из-за смерти автора. Альтернативой смерти становилась «новая жизнь» (то, что поэт нашего века назовет «вторым рождением»; ве-

* Это значило, что проблематичный «двенадцатиглавый» план отвергнут окончательно. Предположение о том, что Пушкин сперва ставит смысловую точку, а затем сочиняет еще три «временно пропущенные» главы, радикально противоречит «дневниковой», свободной, спонтанной природе «Евгения Онегина».

роятно, с этим связан мотив ранней смерти в последней онегинской строфе) — мнимая незавершенность пушкинского романа становилась эквивалентом реальной незавершенности байроновской поэмы. Но этим дело не ограничилось. Последней онегинской главе предпослан эпиграф из Байрона, а описание петербургского «большого света» ориентировано на «лондонские» (последние) песни «Дон-Жуана»*. В английских главах Байрон примеривается к традиционной для дон-жуановской легенды развязке. Жуан пугается призрака, леди Амондевил поет романс о монахе, объясняющий появление привидения. Правда, в последней — 123 — строфе шестнадцатой песни призрак оказывается графиней Фиц-Фальк, соблазняющей соблазнителя, а начальные (последние из написанных и опубликованные много позже) строфы песни семнадцатой (Пушкину, разумеется, неизвестные) повествуют об утренней встрече тайных любовников, но перспектива перехода от фривольной игры к возмездию (явление настоящего монаха-призрака) кажется вполне вероятной.

Пушкин, позаботившись об эффекте «неоконченности», в то же время как бы дописывает «дон-жуановский» сюжет. Онегин впервые влюблен по-настоящему, он выслушивает отповедь любимой, «Но шпор незапный звон раздался, / И муж Татьяны показался, / И здесь героя моего / В минуту, злую для него, / Читатель, мы теперь оставим, / Надолго... навсегда» (189). В бытовых петербургских декорациях разыгрывается та же мизансцена, что будет воспроизведена в декорациях, так сказать, «легендарно-испанских» месяцев с небольшим спустя. Девятая, ставшая восьмой, глава «Евгения Онегина» завершена 25 сентября, а «Каменный гость» — 4 ноября 1830. На близость Онегина заключительной главы и Дон Гуана проницательно указывала Ахматова, связывая ее с «лирическими» и даже «автобиографическими» мотивами в обрисовке этих персонажей**. Так из-под «мельмотов-

* Ср. наблюдение Ахматовой: «Байроновский прием: “There was...” и “There were...” — “Тут был...” , “Тут были...”» — Ахматова Анна. О Пушкине. М., 1989. С. 179.

** Там же. С. 191—193. Для Ахматовой байроновский подтекст болдинских сочинений не значим.

ской» маски Онегина в последний момент выглянула маска байроновского героя. Прощание предполагало оглядку на начало «большого стихотворения»^{*}.

И это же прощание заставило Пушкина максимально сблизиться со своим героем и пересмотреть приговор, вынесенный в седьмой главе. Теперь укоризны Онегину — удел «самолюбивой ничтожности», решительно оспариваемой автором (169). Открытие в бесприютном Онегине того «я», от которого Пушкин стремился уйти, обусловило последний (после болдинского завершения) этап работы над романом летом 1831 года. Результатом ее стало появление письма Онегина к Татьяне, явно свидетельствующего о настоящем чувстве героя, который прежде почитался неспособным на страсть, и исключение главы «Странствие». Пушкин предпочел разрушить явно нравившийся ему симметричный «девя-

^{*} Наряду с оглядкой на Байрона, его роман, героя, жизнь и уход (характерно, что, завершив своего «Дон-Жуана», Пушкин в Болдине же сочиняет своего «Беппо» — «Домик в Коломне», пародирующий «Евгения Онегина» и ему сопутствующий), в заключительной главе чрезвычайно важна оглядка на другого пушкинского поэтического учителя — Жуковского. Если байроновские реминисценции относятся преимущественно к сфере проблемного героя, то отголоски поэзии Жуковского сопутствуют неизменной героини. «Спутник странный» и «милый идеал» суть полюса, заданные, вероятно, самими важными для Пушкина поэтами-современниками. Отметим также, что финальная строфа «Евгения Онегина» отсылает не столько к эпиграфу «Бахчисарайского фонтана» и связанной с его рецепцией декабристской проблематикой, сколько к стихам Жуковского — переводу посвящения к «Фаусту», превращенному русским поэтом в посвящение к долго писавшейся «старинной повести» «Двенадцать спящих дев». У Пушкина, как и у Жуковского, речь идет не просто о неумолимом ходе времени-истории, но о распаде круга читателей-слушателей. Ср.: «К ним не дойдут последней песни звуки; / Рассеян крут, где первую я пел; / Не встретят их простертые к ним руки; / Прекрасный сон их жизни улетел. / Других умчал могущий Дух разлуки; / Счастливый край, их знавший, опустел; / Разбросаны по всем дорогам мира — / Не им поет задумчивая лира» (цит. по: Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 2. С. 74) и «Но те, которым в дружной встрече / Я строфы первые читал... / Иных уж нет, а те далече, / Как Сади некогда сказал...» (190).

тиглавый» план и пойти на композиционный разрыв (специально оговоренный в первом издании восьмой главы), дабы не продолжать линию принижения Онегина*.

Вместе с «Евгением Онегиным» окончилась пушкинская молодость. На новом этапе поэт постоянно обращался к тем серьезным историческим, политическим и экзистенциальным проблемам, что были поставлены во второй половине 1820-х годов. Но писать «свободный роман» он больше не хотел и не мог. Это касается не только собственно продолжения Онегина**, но и «Езерского». Обратившись к любимой строфе и свободной разговорной интонации, но отказавшись от «странного» героя (Езерский подчеркнуто дистанцирован от романтических персонажей, в родстве с которыми был Онегин: «Не второклассный Дон Жуан, / Не демон — даже не цыган, / А просто гражданин столичный, / Каких встречаем всюду тьму»***), поэт вскоре понял, что новый «роман в стихах» не выстраивается. Вместо «Езерского» появился «Медный всадник», простой герой которого получил благородное имя, что «Звучит приятно; с ним давно / Мое перо к тому же дружно». Пушкинские прощания никогда не бывали окончательными.

1999

* Разумеется, немаловажен был здесь и политический аспект. Однако скорее всего он сводился к автоцензуре, понятой в лето польского восстания и холерных бунтов, когда Пушкин занял жестко государственническую позицию. Поэт безусловно мог освободить «Странствие» от взрывоопасных эпизодов (судьба «декабристских» строф, уже отошедших в имеющий особый — и неясный — статус «X песнь»), а противопоставление скучающего Онегина великой стране со славным прошлым никак не входило в противоречие с государственным курсом. Пушкин, однако, предпочел иное — неожиданное — решение. Композиционный смысл «Отрывков из Путешествия Онегина», опубликованных в первом полном издании романа, достаточно подробно истолкован в известных работах Ю. Н. Чумакова и Ю. М. Лотмана.

** См.: Левкович Л. Я. Наброски послания о продолжении «Евгения Онегина» // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1974.

*** Пушкин А. С. Т. 4. С. 250—251.

ПОЭЗИЯ ЖУКОВСКОГО В ШЕСТОЙ И СЕДЬМОЙ ГЛАВАХ РОМАНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Жук жужжал.

А. С. Пушкин

Отголоски поэзии Жуковского в «Евгении Онегине» неоднократно отмечались исследователями (И. Эйгес, В. В. Набоков, Ю. М. Лотман, Р. В. Иезуитова, О. А. Проскурин). При этом внимание, по преимуществу, обращалось на конкретные одиночные реминисценции, существующие словно бы изолированно. На наш взгляд, реминисценции поэтических текстов Жуковского складываются в достаточно жестко связанную систему. Оставляя в стороне более или менее ясные проблемы (сравнение Татьяны со Светланой, балладный подтекст сна Татьяны), мы сосредоточимся на шестой и седьмой онегинских главах, где диалог с Жуковским не слишком нагляден, но весьма семантически насыщен.

Исследователи неоднократно обращали внимание на то, что оба описания могилы Ленского (VI, XL—XLI; VII, VI—VII — 134, 141—142)* сотканы из устойчивых элегических мотивов. В связи с первым из них В. В. Набоков упоминает «На падение листьев» Мильвуа и переложения этой элегии Батюшковым («Последняя весна», 1815), Милоновым (1819) и Баратынским (1823) — «Ленский остается среди переплетенных между собою символов второстепенной поэзии»**. Второе описание И. Эйгес (а за ним и В. В. Набоков) связывает с «Певцом» Жуковского (1810)***. Разумеется, важна здесь,

* «Евгений Онегин» цитируется по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. <Л.>, 1937. Т. 6. Номера глав и строф указываются в тексте римскими цифрами, страницы — арабскими.

** Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 473. Ориентация на популярную элегию Мильвуа неоднократно отмечалась как до, так и после Набокова; см. библиографическую сводку в комментарии В. Э. Вацура: Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989. С. 641.

*** Эйгес И. Пушкин и Жуковский // Пушкин родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941. С. 207; Набоков. С. 483.

прежде всего, общая топка надгробной элегии. Отметив автореминисценцию из «Гроба юноши» (1821), О. А. Проскурин не без основания замечает: «Пушкин сооружал гробницу не только унылой элегии в целом, но и себе как элегику»^{*}. Следует, однако, помнить, что всякие «похороны» у Пушкина оказываются «не вполне окончательными».

В этом отношении как раз и существенны менее наглядные связи с Жуковским. В XI строфе VII главы вводится мотив возможной посмертной ревности: «Мой бедный Ленский! за могилой / В пределах вечности глухой/ Смутился ли, певец унылый, / Измены вестью роковой...» (143). В черновике мотив этот разрабатывался отчетливее, хотя и в отрицательной форме: «По крайней мере из могилы/ Не вышла в сей печальный день / Его ревнующая тень / И в поздний час, Гимену милый, / Не испугали молодых / Следы явлений гробовых» (422). Выпущенные из окончательного текста строфы VIII—IX намечали еще более романтический сюжет: улан настигает Ольгу близ могилы Ленского и здесь ее окончательно завоевывает: «И молча Ленского невеста / От сиротеющего места^{**} / С ним удалилась — и с тех пор / Уж не являлась» (420). Хотя фольклорный по происхождению мотив возвращения мертвого жениха (возлюбленного, мужа) возникает в самых разных жанровых традициях преромантизма (в том числе у юного Пушкина — «К молодой вдове», 1817^{***}), у русского читателя он неизбежно ассоциируется с балладами Жуковского.

Зная последнее и предпоследнее звенья пушкинской разработки этого эпизода, естественно предположить, что отправным пунктом было появление «роковой тени» мертвого жениха. Но и такой — гипотетический — вариант был «не-

* *Проскурин О. А.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999. С. 177.

** Любопытен вариант: «Как будто по неволе с места».

*** См. сводку обнаруженных параллелей к этому стихотворению в комментарии В. Э. Вацура: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. В 20 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 746. Для нашего сюжета, учитывая точные наблюдения над скрытым эротизмом поэзии Ленского (*Проскурин О. А.* С. 148—161, 173—176), наиболее значима связь с «Приведением» Парни (перевод Батюшкова, 1810).

готивом» балладных решений Жуковского. В «Людмиле» жених приходит к верной ему невесте, а наказание за ропот на Творца (концепция Бюргеровой «Леноры»), благодаря лирической интонации и последовательному «умягчению» фактуры, подменяется воссоединением любящих — своеобразной наградой за верность. Именно поэтому в «Светлане» Жуковский смог отказаться от мрачного финала, а в ряде других баллад воспеть соединение возлюбленных (встреча Мальвины с мнимо умершим Эдвином в «Пустыннике»; почти одновременная смерть заглавных персонажей в «Алине и Альсима»; смерть героини, следующая за кончиной героя в «Эльвине и Эдвине» и в «Эоловой арфе», где возникает «элегический» — важный для нас! — мотив посещения Минваной холма свиданий, заменяющего далекую могилу Арминия; более сложный рисунок тема приобретает в «Рыбаке» и «Рыцаре Тогенбурге»). Пушкин же описывает неверную невесту, скорее всего уже имея в виду будущий финал, то есть противопоставляя Ольгу — Татьяне*. Соотнесенность измены Ольги мертвому

* Необходимо отметить, так сказать, «двойную верность» Татьяны: она верна не только «другому», которому «отдана», но и Онегину, которого по-прежнему любит. В этом отношении Татьяна повторяет героиню «Алины и Альсима». О переключке этой баллады с онегинским финалом см.: Жуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 145—146. Напомним, что муж Алины, как и муж Татьяны, генерал. В этой связи не таким уж случайным кажется имя кузины старшей Лариной. В седьмой главе старушка Алина именуется «княжной» (следовательно замужем она не была, т. е. сохранила верность своему незазванному «Альсиму» или «Грандисону», возможно, тому же, которым пленялась до замужества ее двоюродная сестра); в той же ХI строфе (первые минуты встречи после долгой разлуки) она говорит: «Кузина, помнишь Грандисона? <...> Меня в сочельник навестил: / Недавно сына он женил» (156—157). Лирико-автобиографический подтекст баллады Жуковского вовсе не исключал возможности ее игровых переосмыслений, начало которым положил в отброшенной концовке сам автор. «Алины бедной приключенье — / Урок мужьям. / Не верить в первое мгновенье/ Своим глазам. / Застав с женою армянина / Рука с рукой, / Молчите: есть тому причина; / Идет домой» — Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2008. Т. 3. С. 311 (далее — Жуковский).

Ленскому и верности Татьяны мужу была отмечена А. А. Ахматовой в контексте ее сопоставлений финалов «Евгения Онегина» и «Каменного гостя»^{*}. Характерно, что кладбищен-

Ультраромантический герой пушкинской «Черной шали» не следует этому благому совету. «В покой отдаленный вхожу я один... / Неверную деву лобзал армянин. // Не взвидел я света; булат загремел... / Прервать поцелуя злодей не успел. // Безглавое тело я долго топтал, / И молча на деву, бледнея, взирал. // Я помню моления... текущую кровь... / Погибла гречанка, погибла любовь» — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977. Т. 2. С. 16—17 (далее — Пушкин). Ср.: «Алине руку на прощанье / Он подает: / Она берет ее в молчанье / И к сердцу жмет. / Вдруг входит муж; как в исступление / Он задрожал / И им во грудь в одно мгновенье / Вонзил кинжал. // Альсима нет; Алина дышит: / «Невинна я...»» — Жуковский. Т. 3. С. 62. В «Черной шали» Пушкин иронически меняет точку зрения, доверяя рассказ персонажу, эквивалентному «генералу» Жуковского. Если учесть, что связующее два текста слово «армянин» — арзамасское прозвище Дениса Давыдова, что экзотический четырехстопный амфибрахий «Черной шали» заимствован из баллады Жуковского (Б. В. Томашевский указывал на «Мщение», опубликованное в феврале 1820, т. е. за несколько месяцев до датированной 14 ноября «Черной шали»; см.: Томашевский Б. В. Пушкин: В 2 т. М., 1990. Изд. 2. Т. 2. С. 144; однако Пушкин был несомненно знаком и с двумя другими образцами этого метра — балладой «Три песни», написанной, как и «Мщение», в 1816, а опубликованной в 1820 в № 4 «Соревнователя просвещения и благотворения», и «Лесным царем», появившимся уже в 1818, в № IV «Fur Wenige») и что кишиневская осень 1820 года — время постоянного общения Пушкина с арзамасцем М. Ф. Орловым (см. черновик их совместного шутильного письма к петербургским арзамасцам от 20-х чисел сентября 1820 — Пушкин. Т. 10. С. 19), то предположение об арзамасской перелицовке баллады Жуковского в «Черную шаль» представляется вполне достоверным. Таким образом и «онегинское» обращение к «Алине и Альсиму» перестает казаться случайным.

* Ср.: «Пушкин <...> ищет сюжет, где бы разгневанная и ревнующая тень могла явиться. Для этого он изменяет сюжет Дон Гуана и делает Командора не отцом Донны Анны, а ее мужем. Трогательная невеста-вдова Ксения Годунова (трагедия была написана раньше, чем шестая глава «Евгения Онегина». — А. Н.), плачущая над портретом мертвого жениха, которого она никогда в жизни не видела, говорит: «Я и мертвому буду ему верна». Знаменитая отповедь Татьяны <...>

ский эпизод с уланом готовит сходную мизансцену в испанской «маленькой трагедии», а эффектная деталь переходит в финальный эпизод «Евгения Онегина», эквивалентный появлению статуи Командора; ср.: «Ее настиг молодой улан <...> Нагнув широкие плеча / И гордо шпорами звуча» (вариант: «Заветной шпорою гремя» — 420) и «Но шпор незапный звон раздался, / И муж Татьяны показался» (189)*. Мотив может прикрепляться к семантически полярным ситуациям, но само его повторение подтверждает их взаимосоотнесенность. Так, в финальной главе Онегин оказывается в позиции Ленского главы VII — ревнивого покойника, оспаривающего возлюбленную у живого мужа (военного): на свидание, ставшее роковым, он «Идет, на мертвеца похожий» (185).

Таким образом «спрятанная», редуцированная до намека, отсылка к балладному миру Жуковского оказывается значимой в общей перспективе романа. Аналогично обстоит дело с другим обертонем в описании могилы Ленского. Разумеется, пастух, сидящий на могиле юного поэта, есть у Мильвуа, но есть он и в другом стихотворении, кстати,

только бледное отражение того, что утверждают Ксения Годунова и Донна Анна («Вдова должна и гробу быть верна»); и в особенности: «Мы даже не знаем ее (Донны Анны. — А. Н.) судьбу <...>, ведь это не Татьяна, не Русалка, которых надо возвеличить, а нечто вроде Ольги Лариной» — *Ахматова Анна. О Пушкине. Статьи и заметки. М., 1989. Изд. 3, испр. и доп. С. 107—108, 167.*

* В черновике первой главы Пушкин сделал ироническое примечание к строке из XXVIII строфы «Бренчат кавалергарда шпоры» (17): «Неточность. — На балах кавалергардские офицеры являются также как и прочие гости в вицмундире в башмаках. (Вероятно, реминисценция “Песни старого гусара”, 1817: “А теперь что вижу? — Страх! / И гусары в модном свете, / В вицмундирах, в башмаках, / Вальсируют на паркете”. — *Давыдов Денис. Стихотворения. Л., 1984. С. 86.* В следующей строфе у Давыдова появляется пресловутый Жомини — предмет “ученых разговоров” и “мужественных споров” Онегина первой главы; см. черновик строфы V — 217. — А. Н.) Замечание основательное, но в шпорах есть нечто поэтическое. Ссылаюсь на мнение А. И. В.» (528). Отчетливая ирония, однако, не отменяет «поэтичности» шпор, пленивших не только тригорскую барышню, но и Ольгу Ларину, а затем превратившихся в атрибут возмездия.

безусловно известном французскому элегику и весьма значимом для Пушкина. Имеется в виду «Сельское кладбище» Грея—Жуковского, где «чувствительный» друг почившего певца слышит рассказ о его кончине-исчезновении из уст «селянина с почтенной сединою». Персонаж этот соотносен с появляющимся в первой строфе, где «Усталый селянин медлительной стопою / Идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой». Селянин вечен, как и само сельское кладбище. Для поселян нет страстей, а потому и рубежа, отделяющего жизнь от смерти: «Не зная горести, не зная наслаждений, / Они беспечно шли тропинкою своей. // И здесь спокойно спят под сенью гробовою...». Иначе обстоит дело с юным певцом, знавшим «горесть», «прискорбным», «сумрачным», смерть которого оказывается бедой («Несчастливого несут в могилу положить» — мотивы безответной любви, разочарования в мире, самоубийства вводятся только намеками, но событийная неясность лишь усиливает тему экзистенциального неблагополучия юного певца). Мир сельского кладбища анонимен: «Любовь на камне сем их память сохранила, / Их лета, имена потщившись начертать»; могила певца снабжена эпитафией, указывающей на его индивидуальность: *«Здесь пепел юноши безвременно сокрыли, / Что слава, счастье, не знал он в мире сем. / Но музы от него лица не отвернули, / И меланхолии печать была на нем»**. Эпитафия пушкинского героя еще более «индивидуализирована»: «Владимир Ленский здесь лежит, / Погибший рано смертью смелых, / В такой-то год, таких-то лет. / Покойся, юноша поэт!» (142). Есть и имя, и лета, а «прямое» слово «поэт» (заменившее перифраз Жуковского) звучит почти как «звание» — особенно в свете эпитафии отца романских героинь, которую во второй главе видит Ленский, поэт и посетитель сельского кладбища, то есть двойник юного певца из элегии Грея—Жуковского: *«Смиранный грешник, Дмитрий Ларин, / Господний раб и бригадир / Под камнем сим вкушает мир»* (48)**.

* Жуковский. Т. 1. С. 56, 53, 55, 57.

** Эпитафия Ленского соотносится с героическим вариантом его несостоявшейся жизни. «Ранняя смерть» почти синоним

ное появление пастуха (в седьмой главе «Пастух попрежнему поет / И обувь бедную плетет» — 142) превращает его в часть вечного пейзажа, вечного и бесстрастного природного мира, противопоставленного миру «цивилизации», переходящих чувств, поэтических порывов, меланхолии, жажды славы и блага мира, измен, ревности и т. п.

О. А. Проскурин не без основания иронизирует над литературоведами, склонными видеть в кладбищенской зарисовке VI главы «торжество реализма и народности», однако хотелось бы отделить издержки советского дискурса от сути проблемы. Конечно, «реализм» и «народность» слова крайне туманные, если не сказать — пустые, а «выделенный рифмой лапоть под элегическим памятником» и впрямь имеет «бурлескный характер», но из того, что мы имеем дело с «насмешливым приношением на надгробье русской элегии» еще — вопреки мнению О. А. Проскурина — не следует, что «сама элегия уже не принимается всерьез»*. Пушкинская ирония гибче и семантически богаче: бурлескные ноты в зарисовке Ленского (как при жизни, так и по смерти) не отменяют его соотнесенности с обобщенным элегическим героем, «младым певцом». Ленский может (и даже должен) восприниматься иронически, но от этого он не перестает быть поэтом (вне зависимости от качества его стихов) и жертвой дольного мира. В преромантической словесности (в частности — в элегии) противопоставление героя (юноши, поэта,

«славной смерти». Ср. примечание Жуковского к балладе «Ахилл», работа над которой началась в 1812 году: «Ахиллу было дано на выбор: или жить долго без славы (“мирный” вариант судьбы Ленского. — А. Н.), или умереть в молодости со славою, — он избрал последнее и полетел к стенам Илиона» — Жуковский. Т. 3. С. 319. Банальное «Паду ли я, стрелой пронзенный» (125) в предсмертных стихах Ленского — отголосок слов Ахилла: «Близок час мой; роковая / Приготовлена стрела» (Жуковский. Т. 3. С. 68). Реальная стрела, которой Парис и Аполлон сразят древнего героя, превращается в стрелу метафорическую, впрочем, уже сверкнувшую в исполненном восторга от возможной ранней героической смерти «Певце во стане русских воинов»: «Быть может, ждет меня стрела / И мне удел — паденье» — Жуковский. Т. 1. С. 241.

* Проскурин. С. 177.

меланхолика) и мира отчетливо двойственно: герой страдает в земной юдоли и тем самым возвышается над ней, но в то же время ему недоступна смиренная правда поселян, соседей, а позднее — обитателей сельского кладбища. Анти-теза «герой (рефлектирующий и/или свершающий некое экстраординарное деяние) — природный мир (нередко сливающийся с миром простонародным)» весьма актуальна для Пушкина второй половины 1820-х — 30-х годов. Другое дело, что здесь происходили важные изменения, и «равнодушная природа» стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829) куда как далека от сложно сопряженной с большой историей и бытием отдельного человека природой «Вновь я посетил...» (1835). В таких далеких от элегической традиции сочинениях, как «Сказка о рыбаке и рыбке» и поэма «Медный всадник» Пушкин замыкает собственно сюжет (событийный ряд) в рамку равнодушного пейзажа вечности, элементом которого становится «простой человек». Ср.: «Пред ним широко / Река неслася; бедный челн / По ней стремился одиноко...» — «Остров малый / На взморье виден. Иногда / Причалит с неводом туда / Рыбак на ловле запоздалый / И бедный ужин свой варит, / Или чиновник посетит, / Гуляя в лодке в воскресенье, / Пустынный остров» и «Жил старик со своею старухой / У самого синего моря; / Они жили в ветхой землянке / Ровно тридцать лет и три года. / Старик ловил неводом рыбу, / Старуха пряла свою пряжу...» — «Глядь: опять перед ним землянка; / На пороге сидит его старуха, / А перед нею разбитое корыто»^{*}.

Разумеется, кольцевые композиции «Сказки о рыбаке и рыбке» и «Медного всадника» нагружены отнюдь не тождественной семантикой, однако повторение приема и устой-

^{*} Пушкин. Т. 4. С. 274, 287, 338, 343. Ср. также во вступлении к «Медному всаднику»: «Где прежде финский рыболов, / Печальный пасынок природы, / Один у низких берегов / Бросал в неведомые воды / Свой ветхий невод...» — Пушкин. Т. 4. С. 274—275. Если в финале поэмы к «рыбаку» добавляется «чиновник», то эта «историческо-бытовая» деталь не отменяет цикличности, но делает ее более конкретно ощущаемой.

чивость связанных с ним мотивов не могут быть простой случайностью. В «цивилизованном» мире может случиться все что угодно, но итогом любой «истории» оказывается вне-исторический мир и внеисторический свидетель, в нашем случае — «пастух», заменивший «селянина» Грея—Жуковского. Между прочим «горожанку молодую» из XII строфы шестой главы совершенно не обязательно воспринимать как читательницу романа. Она появляется непосредственно за описанием пастуха, и ничто не мешает предположить, что именно этот персонаж рассказывает ей историю романых персонажей, подобно тому, как «селянин» у Грея—Жуковского повествовал о юном певце.

То, что «пастух» — персонаж мифологический (связанный с вечностью, свидетельствующий об «истории», находящийся вне времени, а потому знающий нечто о будущем персонажей), подтверждается странностью его репертуара. Поет он «про волжских рыбаей», хотя и место действия расположено вдали от Волги, и собственно рыбацких песен в России почти нет. Напомним, что для Пушкина с внеисторическим бытием ассоциируется именно водный простор (море, большая река или, на худой конец, озеро*), если «рыбака» нельзя ввести в текст прямо, он вводится как песенный персонаж, тем самым укрепляя «вечный» статус пастуха. С другой стороны,

* Весьма выразительный пример — «...Вновь я посетил...»: «Вот холм лесистый, над которым часто / Я сиживал недвижим — и глядел / На озеро, вспоминая с грустью / Иные берега, иные волны... <...> Через его неведомые воды / Плывет рыбак и тянет за собою / Убогий невод». Маленькое озерцо, благодаря воспоминаниям поэта, превращается в море, после чего его воды становятся «неведомыми», а фигура рыбака — символической. Ср. также оставленные в черновике строки: «Ни тяжкие суда торговли алчной, / Ни корабли, носители громов, / Ему кормой не рассекают вод; / У берегов его не виден путник / Ни гавани кипящей, ни скалы, / Венчанной башнями; оно синее / В своих берегах пустынных и смиренных» — *Пушкин*. Т. 3. С. 313, 428. «Пустынность», соотнесенная с возможной, где-то или когда-то имевшей место цивилизацией (описания, введенные через отрицания), и делает водоем местного масштаба аналогом довременной (и послевременной) морской стихии.

упоминание Волги перекликается с <10>—<11> черновыми строфами главы о путешествии Онегина (первоначально — восьмой): «Поплыл он быстро вдоль реки — / [Струится] Волга — бурлаки / опершись на багры стальные/ Унылым голосом поют — / Про [тот] разбойничий приют — / Про те разъезды удалые/ Как Стенька Разин в старину / Кровавил волжс<кую> волну — // Поют про тех гостей незваных / Что жгли да резали...» (480). Ю. М. Лотман, занимаясь темой «джентльмен-разбойник в русской литературе», несколько раз высказывал предположение (в статьях — прикровенно, а в устных выступлениях — более определенно) о том, что в пору странствия Онегин становится волжским разбойничьим атаманом*. Волжско-разбойничьи «Песни о Стеньке Разине» сочинены в том же 1826 году, когда шла работа над пятой главой «Евгения Онегина» (балладный сон Татьяны, где герой предстает вожаком шайки чудовищ и в первый раз убивает Ленского) и главой шестой, где сон сбывается. В русском фольклоре рыбацкий промысел может оказываться игровой метафорой разбоя. «Мы не воры, мы не плуты, / Не разбойнички <...> Государевы мы люди, / Рыболовнички! / Мы ловили эту рыбу / По сухим по берегам <...> По сухим по берегам — / По амбарам, по клетям»**. Таким образом пастух, поющий про «волжских рыбаков» на могиле первой жертвы Онегина, по сути дела, поет о его судьбе. Предсказания (ино-

* Лотман Ю. М. Пушкин и «Повесть о капитане Копейкине» (К истории замысла и композиции «Мертвых душ») // Лотман Ю. М. Пушкин. Статьи и заметки. 1960—1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб., 1995. С. 266—280; Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. О русской литературе. Статьи и исследования (1958—1993). История русской прозы. Теория литературы. СПб., 1997. С. 712—729; ср. также мемуарное свидетельство коллеги: Баевский В. С. Роман одной жизни. СПб., 2007. С. 341—342.

** Русская народная поэзия. Лирическая поэзия. Л., 1984. С. 261. Текст этот записан во второй половине XIX века, однако игровое отождествление разбойников с рыбаками (поддержанное метонимической связью тех и других с Волгой) представляется вполне возможным и для более раннего времени.

гда загадочные), как и вещие сны, — удел персонажей из простонародного мира: для того, чтобы увидеть пророческий сон, Татьяна должна уподобиться Светлане из баллады Жуковского; ср. также пункт «[Цыганка]» в начале плана, примерно соответствующего содержанию второй половины VII главы (записан на листе с черновиком «Анчара»^{*}).

«Жуковские обертоны» в описании могилы Ленского не только существенно расширяют семантику этого фрагмента, но и заставляют обратить внимание на связанные с ним эпизоды. Так многожды обсужденная исследователями вариативность несостоявшегося будущего этого героя (строфы XXXVII и XXXIX главы VI; строфа XXXVIII выпущена по цензурным соображениям — 133, 612) соотносится с тем фрагментом «Сельского кладбища», где говорится о неизвестных поселянах и их нереализовавшихся возможностях. «Быть может, пылью сей покрыт Гампден надменный, / Защитник сограждан, тиранства смелый враг; / Иль кровию граждан Кромвель необагранный, / Или Мильтон немой, без славы скрытый в прах. // Отечество хранить державною рукою, / Сражаться с бурей бед, фортуна презирать, / Дары обилия на смертных лить рекою, / В слезах признательных дела свои читать — // Того им не дал рок; но вместе преступленьям / Он с доблестями их круг тесный положил...»^{**}. Ранняя смерть приравнила «певца» к поселянам: он так же, как обитатели сельского кладбища, мог стать «кем-то» и тоже не стал (рок принял не «социальное», а свое истинное — метафизическое — обличье). Рисуя мнимое будущее Ленского, Пушкин не только противопоставляет пошлую судьбу — героической, но и дифференцирует возможности второго варианта в духе «Сельского кладбища». В элегии Грея—Жуковского возникает четкая антитеза «доблесть — преступление», в XXXVIII строфе — антитеза колеблющаяся: «ложная — истинная слава» (ср. в особенности: «Уча людей, мороча братьий»).

^{*} Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 163.

^{**} Жуковский. Т. 1. С. 55.

Упомянутая в той же строфе недавняя казнь Рылеева послужила Ю. Н. Тынянову дополнительным аргументом для концепции, согласно которой прототипом Ленского является Кюхельбекер*. Не разделяя вполне «прототипической» концепции Тынянова (весьма глубокой, но нуждающейся в уточнениях, как в плане методологическом, так и в плане характеристики эволюционировавшей литературной позиции Кюхельбекера), заметим, что в контексте пушкинских размышлений о судьбе лицейского друга, «брата родного по музе, по судьбам», ассоциации с «Сельским кладбищем» вполне естественны. Архаические вкусы Кюхельбекера-лицеиста (отнюдь не тождественные его сознательным литературным установкам 1824—1825 годов!) не мешали ему быть страстным поклонником ранней элегической поэзии**. Смысловая связь тем «молодость — друзья-поэты — начало творчества — Греева элегия» зафиксирована Пушкиным в несколько более позднем, но синхронном работе над последними онегинскими главами плане стихотворения «Prologue», где за словами о посещении чьей-то могилы (по

* Ср.: «Путь высокого поэта вел к деятельности литератора-декабриста; а этот путь — к победе или поражению. Поражение могло быть открытым — ссылкой, казнью; могло быть глухим — сельским уединением «охладевших». Далее, процитировав XXXVIII строфу, исследователь пишет: «Это вовсе не безразличные, абстрактные возможности, открывшиеся перед “поэтом вообще”, — это сугубо конкретный разговор о высоком поэте, о политической журналистике, о политической деятельности, которая могла бы ему предстоять в случае победы декабрьского движения» — Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 288; концепция подробно развита в цитируемой статье «Пушкин и Кюхельбекер»; см. также примечания А. П. Чудакова к статье «О композиции “Евгения Онегина”»: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 415—420.

** Ср. запись в тюремном дневнике Кюхельбекера от 2 июля 1832: «С удовольствием я встретился в “Вестнике” с известною “Элегиею” покойного Андрея Тургенева <...>; еще в Лицее я любил это стихотворение и тогда даже больше “Сельского кладбища”, хотя и был в то время энтузиастом Жуковского» — Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 153.

мнению публикаторов — возлюбленной) следует: «— теперь иду // на поклонение // в Ц. <арское> С. <ело> // и в Баб...<олово> // Ц.<арское> С.<ело>!... (Gray) l<e>s jeux // de Lycee, nos lecons — // Delvig & Kuchel<beker> la // poesie — // Баб...<олово>»*. Так смерть Ленского оказывается амбивалентным «литературным фактом»: сквозь обряд похорон унылой элегии проступают контуры «Сельского кладбища» как — позволим себе анахронизм — «родины русской поэзии» (Пушкин знал об этом свойстве элегии Жуковского не хуже, чем создавший афористичную формулу Владимир Соловьев).

Могила Ленского становится отправным пунктом путешествия Татьяны в покинутый дом Онегина. Смерть поэта совпадает с исчезновением его убийцы: в последний раз он въяве возникает в XXXV строфе шестой главы («Убит!.. Сим страшным восклицаньем / Сражен, Онегин с содраганьем / Отходит и людей зовет» — 132; отметим эквиритмичность инициальных слов: «убит» и следующего за сильным анжамбеманом, обособленного «сражен» — здесь Онегин умирает для мира; трупом Ленского занимается Зарецкий, а все обстоятельства отъезда Онегина из деревни, ликвидации последствий дуэли и т. п. значимо опущены). Затем его судьбой интересуется «горожанка молодая», а автор демонстративно отказывается об Онегине рассказывать («Хоть возвращусь к нему конечно, / Но мне теперь не до него» — 135). Наконец после отъезда Ольги с уланом в XIV строфе седьмой главы мы узнаем о неизменности чувства Татьяны («И в одиночестве жестоком / Сильнее страсть ее горит, / И об Онегине далеко / Ей сердце громче говорит» — 144). Строфа эта логично заключает лишь внешне свободный, но внутренне жестко мотивированный смысловой ряд: второе описание могилы Ленского (VI—VII, со значимым: «Бывало

* Рукою Пушкина. С. 164. Межстрочные интервалы переданы знаком //. Перевод французского фрагмента: «(Грей) лицейские игры, наши уроки — Дельвиг и Кюхельбекер, поэзия —». Соотнесенность этого плана с начальными строфами восьмой (прежде — девятой) онегинской главы в комментариях не нуждается.

в поздние досуги, / Сюда ходили две подруги» — 142), измена Ольги и гипотетическая загробная ревность Ленского (VIII, XI и опущенные IX—X), отъезд Ольги и одиночество Татьяны (XII—XIII). Строфа XIV, открывающаяся «онегинской» темой, вершится последним «прости» Ленскому: «Поэта память пронеслась / Как дым по небу голубому, / О нем два сердца, может быть, / Еще грустят... На что грустить?..» (144). На могилу Ленского Татьяна приходила тосковать по Онегину (ср. тему песен пастуха). Пока сестра была верна памяти поэта, Татьяна могла маскировать свое подлинное чувство: отъезд Ольги заставляет Татьяну уйти от прежде дорогого места, мертвый Ленский больше не может замещать исчезнувшего (в мифологическом плане — тоже умершего) Онегина. Если первое сердце, грустящее по Ленскому, это сердце Татьяны, то второе — сердце Онегина (ср. выше: «...но уж его / Никто не помнит, уж другому / Его невеста отдалась»), что сигнализирует о взаимной предназначенности героини и героя. (Хотя строфа и передает внутреннюю речь Татьяны, но здесь мы, конечно, имеем дело не только с ее точкой зрения.) Татьяна отправляется на поиски Онегина, но, удаляясь от могилы Ленского, она остается в его ауре, ауре поэзии Жуковского, в особенности — «Сельского кладбища».

Реминисценции Жуковского в XV строфе уже отмечались исследователями*. Хотелось бы указать на их маркированный характер. Так Пушкин выносит в сильную начальную позицию чуть измененную, но эквиритмичную цитату из «Вечера» («Был вечер» вместо «Уж вечер») и «сжимает» великолепную звукоподражательную строку Жуковского «Лишь изредка, жужжа, вечерний жук мелькает» (распыление опорного звонкого «ж», противопоставленного доминирующему в трех первых строках и явно символизирующему

* В. В. Набоков с энтомологической дотошливостью исчислил появления жуков у ряда английских поэтов, в том числе у Грея (и соответственно — в переводе Жуковского); см.: *Набоков*. С. 488. О строфе как контаминации формул из «Сельского кладбища», «Вечера» и «Людмилы» см.: *Проскурин*. С. 171.

«тишину» глухому «ш») в почти пародийное «жук жужжал». Перевод плавного шестистопного ямба с цезурой в говорной четырехстопник поддержан игрой с синтаксисом. Длинные распространенные предложения Жуковского становятся короткими, сперва нераспространенными («Был вечер. Небо меркло»), затем появляется предложение с обстоятельством образа действия, отягощенное анжамбеманом («Воды / Струились тихо») — все это создает эффект «деловой» прерывистой речи. Затем следует ударная сентенция о жуке, отсылающая не только к мелькнувшему в элегии крылатому насекомому, но и к дружескому (сокращенному от фамилии) прозвищу автора: «Жук жужжал» здесь, кроме прочего, означает нечто вроде: **Жуковский это уже описал, сами знаете как**.

Намекнув этой метатекстовой формулой на обобщенную картину поэтического мира Жуковского (корреспондирующего с душевным миром героини), Пушкин незаметно переходит из элегической тональности в балладную: «В поле чистом, / Луны при свете серебристом, / В свои мечты погружена / Татьяна долго шла одна. / Шла, шла. И вдруг перед собою / С холма господский видит дом...»

* В этой связи возникает проблема с известным пассажем Ф. В. Булгарина в его рецензии на седьмую главу. «Вот является новое действующее лицо на сцену: жук! Мы расскажем читателю о его подвигах, когда дочитаемся до этого. Может быть, хоть он обнаружит какой-нибудь характер»; см.: Северная пчела. 1830. 22 марта. № 35. В «Опровержении на критики» Пушкин язвительно писал: «Я заметил <...> довольно смешную шутку об жуке <...> Критик радовался появлению сего нового лица и ожидал от него характера, лучше выдержанного прочих» — *Пушкин*. Т. 7. С. 123 (курсив Пушкина). Судя по тону, поэт полагал, что Булгарин не понял домашней семантики XV строфы, не разглядел многоплановой игры, то есть явил себя дурным критиком, человеком без должного культурного запаса. Между тем Булгарин вполне мог понять пушкинскую игру и перенаправить ее в другое русло. В таком случае его агрессивная реплика оказывается метящей не только в Пушкина, но и в Жуковского. Прямая публичная критика близкого к императорской семье Жуковского представлялась Булгарину делом рискованным, а относился он в 1830 году к старшему поэту не лучше, чем к Пушкину.

(145). Серебристый свет луны вызывает в памяти — вопреки календарному времени романа — зимний колорит «Светланы», а стало быть и сна Татьяны. Но если пейзаж ориентирован на переложения Бюргеровой баллады*, то прогулка Татьяны в незнакомом пространстве кажется трансформацией соответствующих странствий героини «Пустынника». В этой балладе Мальвина, удрученная уходом отвергнутого ею Эдвина в пустыню и ложной вестью о его смерти, отправляется на поиски могилы возлюбленного («Мне будь пустыня та изгнанье, / Где скрыт Эдвинов прах»**), встречает старца-отшельника и следует в его хижину, где, выслушав печальные признания героини, мнимый старик сбрасывает личину и оказывается живым Эдвином. Уже в IV главе, описывая сельское жительство Онегина, Пушкин иронически использует ключевые слова баллады Жуковского; ср.: «Онегин жил анахоретом», «Вот жизнь Онегина святая» (88, 89) и «Веди меня, пустыни житель, / Святой анахорет»; если отшельник приглашает путника (Мальвина странствует в мужском наряде) «в гостеприимну келью»***, то кабинет Онегина, где оказалась Татьяна, именуется «келейей модной» (147), причем формула эта появляется в той же XX строфе, что и реминисценция «Людмилы», за которой возникает характерная номинация Татьяны: «И пилигримке молодой / Пора, давно пора домой». XV и XX строфы — выделенная рамка «жуковского» эпизода****. Однако движе-

* В XX строфе, то есть по завершении первого визита в дом Онегина, вводится похожая на описанные выше реминисценция «Людмилы»; ср.: «Но поздно. Ветер встал холодный. / Темно в долине. Роща спит» (147) и едва ли не самые известные строки баллады: «Бор заснул. Долина спит... / Чу!.. полночный час звучит» — Жуковский. Т. 3. С. 11. Преобразуя источник на свой лад, Пушкин заменяет перифраз точным оборотом «но поздно», а эмоциональные многоточия — «сухими» точками.

** Жуковский. Т. 3. С. 24.

*** Там же. С. 20.

**** Разумеется, в отшельничестве Онегина прослеживаются и отзвуки других жанровых традиций. Во-первых, это горацкая лирика (в широком диапазоне: от «Моих Пенатов» Батюшкова до пушкинской «Деревни»). Во-вторых, Онегин

ние сюжета опровергает оптимистический канон ранних баллад Жуковского: Татьяна не только не обретает возлюбленного, но, напротив, ознакомившись с библиотекой Онегина, выносит ему приговор.

Во всех описанных выше случаях Пушкин обращается к ранним сочинениям Жуковского — «Сельское кладбище» (1802), «Вечер» (1806), «Людмила» (1808), «Певец во стане русских воинов» (1812), «Светлана» (1812), «Пустынник» (1813), «Алина и Альсим» (1814), «Ахилл» (1812—1814). Все они знакомы Пушкину с юности и связаны с процессом его творческого становления. Все это опусы значимые для поколения Пушкина и его героев (восьмилетней разницей в возрасте между Онегиным и Ленским с Татьяной здесь можно пренебречь). Наконец все отозвавшиеся в «Евгении Онегине» баллады уже были предметом иронико-игрового переосмысления, санкционированного самим Жуковским, — из всех были заимствованы «арзамасские» имена. Понятно, почему их переосмысление стало актуальным в момент прощания поэта с юностью, четко обозначенный в шестой главе романа в стихах и окрасивший первую («деревенскую») часть главы седьмой*.

оказывается сниженным двойником байроновского героя, более всего (несмотря на строку «Прямым Онегин Чильд Гарольдом» — 91) напоминающим Лару (ср. именование онегинского дома замком: «Почтенный замок был построен / Как замки строится должны» — 31; «Но прежде просит позволенья / Пустынный замок навещать» — 147). Все это не отменяет, однако, контекстно поддержанной игры с балладой Жуковского.

* Исключением кажется XXVIII строфа VII главы. Прощание Татьяны с родными местами сопоставлялась с монологом Иоанны из «Орлеанской девы» (1821); см.: *Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино.* С. 419—420; *Лотман Ю. М. Пушкин...* С. 693 и др. Нам представляются резонными возражения О. А. Проскурина, отметившего в прощании Татьяны контаминацию «Последней весны» и «Моих Пенатов» Батюшкова. По основательному мнению исследователя, «весьма отдаленные «переклички» с Жуковским объясняются тем, что перевод «Орлеанской девы» в свою очередь испытал на себе воздействие элегической традиции» — *Проскурин.* С. 171, 410 (примеч. 65).

Прощание с юностью (предчувствие близящегося тридцатилетия, которое вскоре, разговаривая с Кс. А. Полевым, Пушкин назовет «роковым термином»*) отразилось в шестой главе тroyако. Во-первых, сюжетно: смерть «младого певца» Ленского (за которым стоит как элегическая традиция, так и традиция высокой поэзии, героического энтузиазма) и «пиррова победа» разочарованного (байронического или квазيبайронического — этот вопрос остается открытым) Онегина, не случайно исчезающего сразу после дуэли. Характерно, что за отказом говорить об Онегине следует рассуждение о грядущем переходе от поэзии к прозе (XLIII — 135). Во-вторых, композиционно: при публикации шестой главы Пушкин впервые указывает на предполагаемые параметры «свободного романа», говорит о том, что мы имеем дело с законченной первой частью: «В продолжении издания I части Евгения Онегина вкралось в нее несколько значительных ошибок...», далее список опечаток и затем слова «Конец первой части» (639, 641)**. В-третьих, прямым признанием в XLIV—XLV строфах.

И здесь тоже не обошлось без Жуковского. Иронически процитировав в XLIV строфе собственное раннее стихотворение и традиционные элегические формулы, столкнув «литературность», прямо ассоциирующуюся с предсмертными стихами Ленского, и «реальность» («Мечты, мечты! где ваша сладость? / Где вечная к ней рифма *младость?* / Ужель и вправду наконец / Увял, увял ее венец? / Ужель и впрямь, и в самом деле / Без элегических затей, / Весна моих промчалась дней / (Что я шутя твердил доселе)?» — 136), Пушкин в следующей строфе благодарит уходящую

* А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 62.

** Подробнее о значении финала шестой главы, намечающей перспективу завершения «свободного романа», и в этой связи о жизнестроительной ориентации на Байрона (шестая глава как аналог двенадцатой песни «Дон Жуана», грядущее тридцатилетие Пушкина как аналог тридцатипятилетия Байрона, о котором английский поэт пишет в зачине двенадцатой песни) см. в статье «Евгений Онегин» и эволюция Пушкина».

юность. Здесь-то и цитируется Жуковский: строки «Благодарю тебя. Тобою, / Я наслаждался... и вполне» (136) отсылают к начальной строфе стихотворения «Лалла Рук» (1821): «Я тобою наслаждался / На минуту, но вполне: / Добрым вестником явился / Здесь небесного ты мне»*. На первый взгляд, высказывания Жуковского и Пушкина глубоко различны. Жуковский говорит о видении, дать определение которому невозможно. (Ср. заведомо приблизительные ответы на вопрос «Кто ты, призрак, гость прекрасный?» в более позднем, истолковывающем «Лалла Рук», стихотворении «Таинственный посетитель» (1824), где заглавный персонаж несет в себе черты Надежды, Любви, Думы, Поэзии, Предчувствия, но ни с кем полностью не совпадает**); понятно, что и прусская принцесса — будущая императрица Александра Федоровна, и героиня «восточной повести» Томаса Мура, в костюме которой принцесса появляется на балу, — только «подобия» «благодатного посетителя поднебесной стороны»). У Пушкина речь идет о юности — определенном временном периоде, подразумевающим определенные жизненный стиль и душевное состояние — «Благодарю за наслажденья, / За грусть, за милые мученья, / За шум, за бури, за пиры, / За все, за все твои дары» (136). «Души пленитель» для Жуковского ценность безусловная и высшая, являющаяся лишь на миг, ускользающая, но животворящая своим появлением все земное бытие. Поэтому формула «наслаждался на минуту и вполне» у Жуковского глубоко серьезна. Пушкин словно бы и рад проститься с «легкой» (кроме прочего, здесь это означает — быстро оставляющей поэта) юностью. Казалось бы, шестая глава в изрядной мере посвящена как раз дискредитации смыслового комплекса «юность — поэзия». Потому и конструкция «Я наслаждался... и вполне» звучит совсем не так, как у Жуковского. Многоточие здесь обозначает обрыв благодарственного монолога. Пушкин словно бы утверждает: долг выплачен, говорить больше не о чем — можно

* Жуковский. Т. 2. С. 222. Реминисценция отмечена в комментарии Ю. М. Лотмана; см.: Лотман. Пушкин... С. 684.

** Жуковский. Т. 2. С. 239—240.

только иронически повторить чужую формулу. «Довольно! С ясною душою / Пускаюсь ныне в новый путь / От жизни прошлой отдохнуть» (136); ср. выше: «Лета к суровой прозе клонят» (135), где «проза» одновременно род словесности и строй жизни.

Выше я старался показать, что, пародируя элегическую традицию, Пушкин в то же время использовал ее смысловые потенции, ирония не уничтожала образцы, но расширяла их семантику: могила Ленского и паломничество Татьяны могут вызывать улыбку, но она не отменяет авторского сочувствия. Необходимо было разом проститься с прошлым и его сохранить*. Потому заключительная — XLVI — строфа шестой главы начинается жестом, опровергающим окончательное прощание: «Дай оглянусь» (136). Далее же следует отказ от вроде принятого прозаического удела (соотносимо со вторым вариантом несостоявшейся судьбы Ленского): «А ты, младое вдохновенье, / Волнуй мое воображенье, / Дремоту сердца оживляй, / В мой угол чаще прилетай, / Не дай остыть душе поэта, / Ожесточиться, очерстветь, / И наконец окаменеть / В мертвящем упоеньи света, / В сем омуте, где с вами я /купаюсь милые друзья!»**. «Вдохновение» остается «младым» и, подобно «таинственным посетителям» Жуковского, летающим, нисходящим с небес.

* Ср. состоявшееся ранее (1824) прощание с морем (и отождествляемым со «свободной стихией» Байроном): «В леса, в пустыни молчаливы / Перенесу тобою полн, / Твои скалы, твои заливы, / И блеск, и тень, и говор волн» — *Пушкин*. Т. 2. С. 181. То, что при первой публикации стихи эти были заменены строками точек (тыняновский «эквивалент текста»), дела не меняет. Точки указывали именно на «неокончателность» прощания. Характерно, что «Море» было написано вместо ожидавшихся от Пушкина стихов на смерть Байрона. Заметим, что, несмотря на общеизвестные антибайронические высказывания зрелого Пушкина, в реальности серьезный и внутренне необходимый поэту диалог с Байроном продолжался (в частности, в заключительной главе «Евгения Онегина»).

** Ср. в восьмой главе переход от X строфы («Блажен, кто с молodu был молод...») к XI («Но грустно думать, что напрасно...») (169).

Прощание с оглядкой было ориентировано на жизненную и творческую стратегию Жуковского первой половины 1820-х годов, когда старший поэт оказался в очень трудном положении.

В «Лалла Рук» разрабатывается постоянная тема Жуковского — мимолетность высшего, прекрасного, святого. Жуковский хорошо помнил слова Руссо, которые в 1802 году Андрей Тургенев поставил эпиграфом к «Элегии»: «Ainsi s'éteint tout ce qui brille un moment sur la terre!...» — «Так угасает все, что мгновенно блистает на земле»*. Но прекрасное не уходит вовсе — его действие ощутимо и после исчезновения. Семантическая открытость «прекрасного по Жуковскому» («таинственного посетителя») позволяла увидеть в нем и молодость, и вдохновение. Пушкин прекрасно понимал взаимосвязь цитируемого им «Лалла Рук» со стихотворением «Я Музу юную, бывало...», временным прощанием Жуковского с творчеством и читателями**. Поэт говорил об иссякновении поэтического вдохновения («Но дарователь песнопений, / Меня давно не посещал»), расхождении Жизни и Поэзии, но при этом вновь констатировал: ушедшее — осталось: «Не знаю, светлых вдохновений / Когда воротится чреда, — / Но ты знаком мне, чистый Гений! / И светит мне твоя звезда! / Пока еще ее сиянье / Душа умеет различать: / Не умерло

* Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971. С. 241. Ср. хотя бы: «Прекрасное погубило в пышном цветке... / Таков удел прекрасного на свете» («На кончину Ея Величества королевы Виртембергской», 1819) — Жуковский. Т. 2. С. 117.

** Стихотворение «Я Музу юную, бывало...» было впервые напечатано в итоговых трехтомных «Стихотворениях» (1824), на стоящей вне пагинации вклейке, что подчеркивало его особую значимость. Скорее всего именно из него Пушкин заимствовал формулу «гений чистой красоты». Написанное ранее «Лалла Рук» было опубликовано только в 1827 году и вряд ли могло быть известно ссыльному поэту. Трехтомник Жуковского, как следует из письма к Л. С. Пушкину от 13 июня 1824, Пушкин получил еще в Одессе. В письме к П. А. Вяземскому и Л. С. Пушкину (25 мая — середина июня 1825) прямо цитируется «Я Музу юную, бывало...»: «Былое сбудется опять, а я все чаю в воскресении мертвых» — Пушкин. Т. 10. С. 74, 117.

очарование / Былое сбудется опять»*. Цитируя в XLV строфе VI главы «Лалла Рук», помня о его связи с «Я Музу юную, бывало...» и рассчитывая на столь же памятливого читателя, Пушкин метонимически отсылал к «неокончательному прощанию» Жуковского. Это и делало возможным переход к XLVI строфе**. Это и обусловило новое обращение Пушкина к личности и поэзии Жуковского (в частности — прямо к стихотворению «Я музу юную, бывало...») в заключительной главе романа в стихах, что должно составить предмет отдельной работы.

2000

* Жуковский. Т. 2. С. 235.

** Сильным подтверждением значимости для Пушкина размышлений Жуковского о прекрасном, которое существует и после своего «исчезновения», служит копия записи Жуковского о «Лалла Рук», как известно, принятая М. О. Гершензоном за «Скрижаль Пушкина»; см.: Рукою Пушкина. С. 491—492.

В ПОИСКАХ «ОКОНЧАТЕЛЬНОГО СЛОВА»

О Гоголе

Николай Васильевич Гоголь прожил без малого сорок три года, что совсем не много. На литературное поприще он вступил двадцатилетним, признание лучших собратьев по цеху и просвещенной публики обрел в двадцать два года, осознавал себя писателем до последних дней. Следует, однако, учесть, что буквально все сочинения Гоголя-художника, те, что обеспечили ему признание современников, прижизненный статус главы русской литературы и неколебимую мировую славу, появились на протяжении всего одиннадцати лет: первая книжка «Вечеров на хуторе близ Диканьки» увидела свет в 1831 году; вторая редакция «Портрета», «Рим», первый том «Мертвых душ» — в 1842-м, «Шинель», «Женитьба», «Игроки», «Театральный разъезд...» — в начале 1843-го. Сколь бы интересны ни были нам отроческие и юношеские опыты Гоголя (как сохранившиеся, так и известные по отдельным строкам и смутным свидетельствам), внимание к ним надиктовано позднейшими свершениями писателя, его личностью и судьбой. Какие бы огромные смыслы мы ни старались открыть в уцелевших главах второго тома «Мертвых душ» и ни предполагали в утраченном продолжении поэмы, наша неизбывная печаль по исчезнувшей книге, равно как и наши гипотезы и реконструкции ее содержания вырастают из знания о прежней прозе (и драматургии) Гоголя. Как бы мы ни относились к «Выбранным местам из переписки с друзьями» и другим опытам поздней «духовной прозы» (публицистики) Гоголя, трактовать их как «самодостаточные» сочинения, вырывая из контекста мучительной работы над «Мертвыми душами», которую писатель почитал своим главным жизненным делом, значит вольно или невольно оспаривать самого Гоголя, игнорировать его художническую (да и человеческую) волю.

Личность и жизнь Гоголя виделись загадочными его современникам (включая людей близких писателю и сердечно

к нему расположенных) и остаются такими для нас, несмотря на энергичные и часто плодотворные разыскания нескольких поколений биографов. Огромный гоголевский эпистолярный, конечно, проясняет некоторые житейские сюжеты, но зачастую (если не сказать жестче) прихотливо трансформирует реальность. Продолжением общеизвестной скрытности Гоголя была его тяга к разнообразным мистификациям, иногда — шутливо-игровым, иногда — расчетливо-прагматичным, иногда — основанным на самообмане. Безграничное доверие к письмам Гоголя и свидетельствам современников, заворуженно повторяющих гоголевские версии тех или иных событий, не менее опасно и соблазнительно, чем установка на «разоблачение», игнорирующее глубинные причины, подвигавшие Гоголя к мифологизации собственного бытия. Жизнь Гоголя может послужить (и не раз служила) богатым материалом для романа, психологического и/или психоаналитического исследования, интеллектуальной эссеистики самых разных изводов, но такого рода опыты (иногда — очень яркие), как правило, игнорируют ту принципиальную «закрытость», что была не причудой автора «Мертвых душ», но неизменным свойством его натуры. Когда Гоголь «открывался» публике (в коротких лирических всполохах, вдруг озаряющих повествование «Сорочинской ярмарки», «Старосветских помещиков» или «Невского проспекта», в объемных и торжественных «отступлениях», замедляющих и без того неспешное движение «Мертвых душ»), перед читателем вставал отчетливо литературный, идеологически нагруженный портрет Автора, отнюдь не тождественного реальному сочинителю, даже если в тексте присутствовали сознательные намеки на автобиографизм. Строя величественный миф о Писателе, Гоголь, кроме прочего, укрывался им от вмешательств в свою личную жизнь. Примерно так дело обстояло и в тех гоголевских письмах, содержание которых сколько-нибудь отходило от чисто бытовых (деловых) проблем, — здесь роль «публики» отводилась тому или иному корреспонденту, которому предлагалось увидеть в лице вроде бы знакомого человека черты великого Писателя, облеченного особой — не подлежащей

окончательной дешифровке и разглашению — высокой миссией. (Характерно, что, когда Гоголю показалось необходимым напрямую поговорить с обществом, он обратился к привычному жанру «личного письма». Не менее характерно, что в корпус «Выбранных мест...» вошли как письма подлинные, обращенные к конкретным адресатам, так и стилизованные, появившиеся в процессе работы над книгой.) Гоголь настолько подчинил свою жизнь литературе, что сама она стала восприниматься по литературным законам. Разумеется, многие биографические обстоятельства сказались как на конкретных произведениях Гоголя, так и на его литературной эволюции, но выявление подобных «жизненных» зерен видится занятием чрезвычайно рискованным — слишком старательно Гоголь (лично и при посредстве тех, кого он дарил доверительными беседами и письмами) мифологизировал свою историю. Мы обречены «читать» жизнь Гоголя сквозь призму его поэзии, а потому опыты биографического толкования поэзии почти неизбежно страдают тавтологичностью.

Внутренняя жизнь Гоголя полнее всего явлена в его художественных трудах (но и там настолько, насколько сам писатель этого хотел), внешняя его жизнь гораздо проблематичнее и таинственнее сопряжена с творчеством, чем у большинства русских классиков — от Державина до Солженицына. Если нас интересует, что писатель сказал (а уж затем — что мог бы сказать, предпочел не говорить, кем мог бы стать, как его главное дело сочеталось с другими заботами), то мы должны сосредоточиться на реальности его поэтического мира. В случае Гоголя это правило оказывается особенно значимым.

На исходе 1847 года Гоголь, тяжело переживший неудачу «Выбранных мест...», готовящийся совершить паломничество в Святую землю, надеющийся с новыми силами приступить к работе над уже пять лет «не дающимся» вторым томом «Мертвых душ», обратился к своему старшему другу Василию Андреевичу Жуковскому с письмом, которое намеревался под заглавием «Искусство есть примирение с жизнью» включить в исправленное издание своей злосчастной (но очень дорогой автору) книги.

«Хотелось бы поговорить о том, о чем с одним тобой могу говорить: о нашем милом *искусстве*, для которого живу и для которого учусь теперь, как школьник. Так как теперь предстоит мне путешествие в Иерусалим, то хочу тебе исповедаться; кому же, как не тебе? Ведь литература заняла почти всю жизнь мою, и главные грехи мои — здесь. Вот уже скоро двадцать лет с тех пор, как я, едва вступивший в свет юноша, пришел в первый раз к тебе, уже совершившему полдороги на этом поприще <...> Ты подал мне руку и так исполнился желанием помочь будущему сподвижнику! Как был благосклонно-любовен твой взор!.. Что нас свело, неравных годами? Искусство. Мы почувствовали родство, сильнейшее обыкновенного родства. Отчего? Оттого, что чувствовали оба святыню искусства.

Не мое дело решить, в какой степени я поэт; знаю только то, что, прежде чем понимать значение и цель искусства, я уже чувствовал чутьем всей души моей, что оно должно быть свято. И едва ли не со времени этого первого свидания нашего оно уже стало *главным* и *первым* в моей жизни, а все прочее — *вторым*. Мне казалось, что уже не должен я связываться никакими другими узами на земле, ни жизнью семейной, ни должностной жизнью гражданина, и что словесное поприще есть тоже служба».

В письме этом есть типично гоголевские преувеличения. Отправляясь завоевывать столицу, юный провинциал примеривался, прежде всего, к государственной службе. В Петербурге он, не без затруднений получив место и быстро поняв, каковы участь и перспективы обычного мелкого чиновника, пробовал себя в разных сферах — пытался поступить на сцену, занимался рисованием в Академии художеств, отдал дань педагогике (от занятий с отпрысками аристократических семейств до университетских лекций). Жуковский принял Гоголя благосклонно (он вообще был очень добрым человеком и благоволил едва ли не всякому дебютанту), но ни о каком особом духовном родстве общепризнанного великого поэта и безвестного (ничего значимого еще не написавшего) литератора в 1830 году не могло быть и речи. Но, громоздя гиперболы и придавая «деловому» эпизоду (посещение Жуковско-

го в Шепелевском дворце) символическое значение, Гоголь лишь стирает «случайные черты», заставляя как адресата письма, так и будущих читателей увидеть главное и бесспорное — свою обреченность словесности.

Да, Гоголь мечтал достичь высоких чинов и славы государственного мужа, но меньше чем через четыре месяца столичной жизни он предпринял попытку войти в литературу — напечатал (пусть под псевдонимом) «Ганца Кюхельгартена». (Весьма вероятно, что «идиллия в картинах» по приезде автора в Петербург еще не была окончательно отделана, доработка ее требовала времени. Если стихотворение «Италия» действительно принадлежит Гоголю — а аргументы в пользу такого решения вполне основательны — то пауза между прибытием в столицу и литературным дебютом оказывается совсем короткой: цензурное разрешение книжки «Сына Отечества», в которой появилась «Италия», было дано 22 февраля 1829 года.) В 1829—1830 годах он напряженно ищет контактов с литераторами: сперва наносит визит Ф. В. Булгарину (о чем последний вспоминал после смерти Гоголя; удивляться тут нечему — в конце 1820-х годов хозяин «Северной пчелы» был фигурой авторитетной и еще отнюдь не одиозной), потом сотрудничает с П. П. Свиньиным (в его журнале «Отечественные записки» публикуется «Бисаврюк» — первый вариант «Вечера накануне Ивана Купала»; печатая эту повесть в «Вечерах...», Гоголь язвительно упрекнул ее прежнего издателя за грубые искажения текста, но далеко не факт, что все расхождения между двумя редакциями обусловлены правкой Свиньина — не менее вероятно, что Гоголь, существенно улучшив текст, счел необходимым переложить на Свиньина ответственность за огрехи ранней скороспелой публикации), наконец знакомится с О. М. Сомовым, который вводит его в «пушкинский круг» — рекомендует Жуковскому, П. А. Плетневу и, вероятно, А. А. Дельвигу.

На университетской кафедре Гоголь оставался писателем: он мог эффектно декламировать немногочисленные уже готовые статьи («О средних веках», «О движении народов в конце V века», «Ал-Мамун»), пленяя аудиторию не

столько их содержанием (поверхностной компиляцией общедоступных материалов), сколько риторическим великолепием. Остальные лекции были равно мучительны для студентов и адъюнкт-профессора, вскоре без печали оставившего университет. Его замыслы многотомных трудов по всеобщей истории и истории Малороссии были изначально обречены на провал. (Нежинская гимназия не германский университет, а Гоголь и там ходил в середняках.) Полет фантазии в известных нам исторических этюдах, откровенно дилетантские суждения о великих предшественниках, сконструированный в статье «Шлецер, Миллер и Гердер» образ идеального историографа ясно свидетельствуют о том, сколь далек был Гоголь от собственно научной стези, сколь «литературной» видел он работу историка. Недаром, согласно Гоголю, соединив достоинства Шлецера, Миллера и Гердера, потенциальный автор всемирной истории должен присовокупить к ним «высокое драматическое искусство» Шиллера, «занимательность рассказа Вальтера Скотта и его умение замечать самые тонкие оттенки» и «шекспировское искусство развивать крупные черты характеров в тесных границах». Сходным образом («Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазаровича, да, пожалуй, прибавить, к этому еще дородности Ивана Павловича...») синтезирует истинно достойного ее руки мужа Агафьи Тихоновна. (Параллель была отмечена Ю. В. Манном.) Задумаемся, только ли над грезящей об идеальном муже Агафьей Тихоновной смеется Гоголь? И только ли смеется? Важно тут, однако, и различие в мечтаниях героини «Женитьбы» и ее создателя: для Агафьи Тихоновны приятные черты женихов-соискателей равно значимы, в гоголевском «идеальном историке» отчетливо доминирует писательский дар.

Критика, к которой Гоголь вроде бы тянулся (даже говорил Пушкину, что начал по его совету Историю русской критики — кроме пушкинской дневниковой записи, никаких свидетельств об этом труде нет), может привлечь его лишь ненадолго. Он соглашается принять участие в пушкинском

«Современнике», пишет остро полемическую статью «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» и несколько рецензий... Но, соприкоснувшись с реальностью литературной борьбы, требующей тактических решений и компромиссов (трезво глядящий на литературную жизнь и озабоченный судьбой своего журнала Пушкин был вынужден дистанцироваться от наступательно резкой статьи Гоголя и скорректировать ее наиболее задиристые тезисы), оставляет это суетное, нервное, слишком подчиненное скучной обыденности дело. Отъезжая летом 1836 года за границу (не простившись с Пушкиным), Гоголь устремляется прочь от всего, что, как кажется писателю, мешает ему сполна отдаться художеству. Стоит, однако, отметить, что замыслы почти всех (исключение — «Рим») художественных сочинений Гоголя, явленных миру в 1842—1843 годах, сформировались в петербургские годы, в присутствии Пушкина.

Очень рано (задолго до побега в Италию, по сути же, хотя сам художник еще не вполне отдавал в том себе отчет — с первых петербургских месяцев) литература стала для Гоголя всем. Достоянием публики Гоголь сделал в общем-то небольшое. Часть написанного до нас не дошла. И не из-за дурных случайностей, напротив, по воле автора. Жег, согласно воспоминаниям однокашников, свои не вызывавшие восторга товарищей литературные опыты нежинский гимназист. Жег экземпляры первого достигнувшего печати (и по заслугам всесмеянного здравомыслящей критикой) сочинения — «Ганца Кюхельгартена» — незадачливый (как ему тогда виделось) покоритель столицы. Жег на пороге смерти великий писатель свою заветную книгу, уже однажды преданный огню и вновь написанный второй том поэмы «Мертвые души». То, что было сжечь невозможно, сводилось на нет иными способами.

«Предпринимая издание сочинений моих, выходивших доселе отдельно и разбросанных частью в повременных изданиях, я пересмотрел их вновь: много незрелого, много необдуманного, много детски несовершенного! <...> Всю первую часть следовало бы исключить вовсе: это первоначальные ученические опыты, недостойные строгого внимания читате-

ля; но при них чувствовались первые сладкие минуты молодого вдохновения, и мне стало жалко исключить их, как жалко исторгнуть из памяти первые игры невозвратной юности».

Это предисловие к Сочинениям Николая Гоголя (1842), а с такими сомнениями выпускаемая в свет «первая часть» — «Вечера на хуторе близ Диканьки». Книгу, выдержавшую два издания, заслужившую публичные похвалы Пушкина, хорошо принятую как критикой (даже недовольный первой частью «Вечеров...» Н. А. Полевой по выходе второй сменил гнев на милость), так и публикой, при всем желании не сожжешь, — этим-то Гоголь и опечален. «Вечера...» стали не нужны, и автор корит себя за то, что их все же печатает. Гоголь бесконечно строг к себе; ему постоянно кажется, что не с тем словом вышел он к читателю, отнюдь не всегда столь же взыскательному.

Пренебрежительное отношение к «Вечерам...» еще можно понять, все-таки книга ранняя, и ее неровности и несообразности (кажущиеся нам пленительными) должны были раздражать далеко вперед шагнувшего автора. Но вот что писал Гоголь 25 января 1837 года своему школьному приятелю Н. Я. Прокоповичу: «Мне страшно вспомнить обо всех своих маранях. Они в роде грозных обвинителей являются глазам моим. Забвенья, долгого забвенья просит душа. И если бы появилась такая моль, которая бы съела внезапно все экземпляры «Ревизора», а с ними «Арабески», «Вечера» и всю прочую чепуху, и обо мне, в течение долгого времени, ни печатно, ни изустно не произносил никто ни слова — я бы благодарил судьбу». Гоголь мечтает об исчезновении всего им написанного. А написана большая часть того, что ныне стоит на наших полках.

Дело не ограничивается мечтами о фантастической моли. Гоголь упоенно правит старые тексты. Появляется новая редакция «Тараса Бульбы», существенно меняющая рисунок повести, которую автор прежде почитал удачей. Еще более радикально перестраивается «Портрет» — несмотря на то, что большие фрагменты текста сохранились, читатель получает совершенно новую историю (потому и следует пе-

чатать и читать «Портрет» в обеих редакциях). Многократно переделывается и подробнейшим образом истолковывается «Ревизор». Чем дальше, тем больше Гоголю мнится, что слово его недостаточно ясно, что не все договорено, что не слышит Читатель самого главного.

Пугающий и влекущий призрак этого Читателя ни на миг не отпускает Гоголя. Сочинитель и верит в него, в его строгий вкус, высокую взыскательность, духовную требовательность, — и в то же время не верит.

Слово для Гоголя — величайшая сила. Он знал цену своему колдовскому слогу, знал мощь его иррационального воздействия. Совсем не случайно многие поздние интерпретаторы Гоголя, кто с удовлетворением, а кто — с негодованием, говорили об авторе «Ревизора» и «Мертвых душ» как о создателе совершенно фантастических миров, не имеющих каких-либо пересечений с «реальностью». Так, по Розанову (разумеется, упрощая и суммируя его многолетние нервно-капризные раздумья), Гоголь выдумал мертвую Россию, а Россия, подавшись на провокацию, в свою мертвость поверила — и потому умирает. Так, по Набокову (тут и упрощать не надо), Гоголь был чистым художником, забавляющимся свободной игрой сочетания слов. Чего-то подобного Гоголь и страшился. В силе слова его слабость. Якобы властительная и самодостаточная речь писателя становится убогой, лживой или бессмысленной, если его не слышат либо неверно понимают. Собственно говоря, «антигоголевский» пафос Розанова можно вычитать у самого Гоголя. Если меня поняли ложно, то я и есть лжец и грешник. Потому Гоголю были важны и самые несправедливые, даже нелепые критические суждения, пусть невольные, но указующие на его «слабости». Пушкинское «Ты царь, живи один» было Гоголю глубоко чуждо. Не касаясь вопроса о том, насколько «вписывается» в эту формулу Пушкин (разумеется, далеко не до конца; но и изречена она была совсем не случайно), заметим: критики середины XIX века, Чернышевский, его приверженцы и оппоненты, были в изрядной мере правы, противопоставляя Пушкина и Гоголя. Как бы ни мифологизировались в «Выбранных местах...» и «Авторской исповеди» от-

ношения «наставника» и «ученика», невозможно забыть и зачина седьмой главы «Мертвых душ»: зазубренное, наверное, десятками тысяч гимназистов и школьников «лирическое отступление о двух писателях». Если называть вещи своими именами — антипушкинское.

Но ведь имени Пушкина в этом фрагменте нет! Но ведь речь там идет об отношении писателей не с читателями, а с творимыми мирами, прежде всего — героями. Все верно, но в том и дело, что проблема героя (и соответственно авторской «тенденциозности») для Гоголя неотделима от проблемы Читателя. Герой и есть Читатель, погрязший в житейской скуке и пошлости, но способный (когда-нибудь, после чудесного душевного подвига) взорлить к небесным высотам.

Гоголь утверждал, что сюжет «Мертвых душ» был пушкинским подарком. Если Пушкин его и подарил (поверим в гоголевскую легенду, которая, если вдуматься, вызывает уйму очень серьезных сомнений), то потому, что сам в таком сюжете не нуждался. Он совсем иначе видел Россию и человека. (Вот и запечалился от первых глав гоголевской поэмы. Вероятно, и этот сюжет придуман Гоголем, но придуман весьма удачно.) Это принципиальное несходство двух писателей, как известно, отлично понял Макар Деушкин, сличив «Шинель» со «Станционным смотрителем». Герой Достоевского не заметил прославленного «гуманного места», не ощутил призыва к душевному преображению, не исполнился новых сил, а крепко обиделся на Гоголя, изобразившего, по его разумению, как самого Деушкина, так и генерала, под началом которого служит бедный человек (не желающий быть «бедным чиновником»!) в узнаваемом, но совершенно пасквильном виде. Не он первый, не он последний. И сочинитель «Шинели» подобные реакции чуял загода.

Уважая Читателя (идеального, одолевшего свою «мертвую натуру», будущего), Гоголь от него же — сегодняшнего — очень много требует. Требует такой же затраты духовных сил, что была потребна для самого сочинительства. Совершенно естественно, что, работая над вторым томом «Мертвых душ», Гоголь, оставив своего собирательного Чи-

тателя героем, одновременно призвал его в соавторы. Книга эта должна была преобразовать всю Россию и каждого русского. (Не думаем же мы, что Чичиков второго тома просто оказался в губернии с более вменяемым населением. Ну а в третьем доедет до таких мест, где царит полное и непререкаемое благолепие. Пространственные перемещения суть лишь знаки тотальных метаморфоз.) Но такая книга не может быть делом одного человека. Ее и писать должны все вместе. Не только присылая автору (собственно — транслятору хорового начала) надлежащие «материалы», но и до-растая в каждодневной земной жизни до тех исполинских образцов, что заданы намеками первого тома.

Утопический проект Гоголя не состоялся и не мог состояться. Поэтому и не дошел до Читателя второй том «Мертвых душ». Книгу эту ждали, ждали очень разные люди и очень по-разному. Вряд ли еще когда-нибудь в России было такое долгое и напряженное читательское ожидание. Даже громкий скандал с «Выбранными местами из переписки с друзьями», повергшими в изумление и печаль не одного Белинского, но и совсем иначе мысливших друзей Гоголя, не изменил общего контура ситуации. Летящие строки о птице-тройке заворожили Россию. Она ждала ответа от Гоголя так же, как ее ответа ждал сочинитель «Мертвых душ». Итог известен. Словно разыгралась комедия по «старому правилу», которое записал для себя в 1832 году Гоголь: «...уже хочет достигнуть, схватить рукою, как вдруг помешательство и отдаление желанного предмета на огромное расстояние». Гоголевские комедии — не только «Ревизор», но и «Игроки» с «Женитьбой» — кончаются страшно. Гоголевская жизнь закончилась еще страшнее — последнее сожжение «Мертвых душ» было прологом к смерти писателя. Тайна осталась нераскрытой.

А была ли тайна? Гоголь имел все основания утверждать, что его неверно понимают. (Примеров множество: от просто-душных реплик о «смешном и неестественном» до обвинений в ненависти к России. Не менее любопытны случаи откровенного недоумения, вроде едва ли не общей реакции — вне зависимости от оценки конкретных текстов — на причудливый

состав «Арабесок» и «Миргорода».) Но гоголевская логика (не понимают, значит, не так говорю, недоговариваю) все же весьма сомнительна. Поздние авторские самоистолкования в «Развязке “Ревизора”» были вполне адекватны глубинному смыслу комедии и вовсе не предполагали полного упразднения ее, так сказать, «внешнего плана». От того, что город — душевный мир, чиновники — страсти человеческие, Хлестаков — светская совесть (многие резонно добавляют: антихрист, занятый своим всегдашним делом — обольщением-сворачиванием малых сих), а Ревизор — совесть истинная (и Тот, Кто свершит Последний Суд), место действия не перестает быть затерянным в бесконечных русских пространствах городишкой, Земляника — кляузником, Городничий — взяточником-резонером (то есть грешником, твердо верящим в «правила», хранителем относительного порядка, неизбежно превращающегося в энтропию), Анна Андреевна — пожилой кокеткой, жаждущей хоть какого-то приключения (а если вдуматься — любви, которой ей прежде жизнь не подарила), Держиморда — держимордой, Хлестаков — легкомысленным прощелыгой, а «прибывший по именному повелению чиновник» — оком государевым. Все так, но гоголевские разъяснения ясного лишь раздражали публику — то есть невольно уводили ее от брезжащего многомерного смысла. «Дожимание» сказанного — занятие соблазнительное. (Сколько русских писателей, увлекшись примером Гоголя, будут тратить себя на переписывание, прояснение, улучшение «ранних» сочинений! Всего нагляднее случай Андрея Белого, не даром мечтавшего стать «новым Гоголем». В этом смысле Белый Гоголем бесспорно стал.) И дело не только в том, что такое «дожимание» претит читателю — оно еще и тормозит творческий поиск, держит автора в плену уже произнесенного.

Проблема «продолжения», сиквела, который, как правило, слабее «изначальной истории», актуальна не только для «массовой литературы» и кинематографа. Для «Мертвых душ» она тоже куда как важна. «Позитив» гоголевской поэмы был вполне реализован в ее первом — законченном и великом — томе. Метафора «воскресения мертвых» здесь уже

присутствует. (А то, что дана она не в лоб, лишь придает ей силы.) Особый статус Чичикова, его метафизическая связь с русским простором, где должно разгуляться будущему богатырю, сполна проявляет одиннадцатая глава, а финальный полет птицы-тройки (если вспомнить все предшествовавшее бликование символических мотивов) расставляет недостающие акценты. Двусмысленность же, обескуражившая наивного шукшинского героя, который никак не мог понять, чему Гоголь радуется, если в экипаже сидит шулер и аферист, двусмысленность, которая позволяет увидеть в тех самых русских пространствах разом «черную дыру» и поприще для великих свершений, — всегдашняя гоголевская двусмысленность никуда не делась и по завершении первого тома.

Да все уже есть! Предстало (нам и Чичикову) чудное видение губернаторской дочки — ох, напрасно говорят, что любовь у зрелого Гоголя только пародийна! То и дело возникают знаки «грозы двенадцатого года» как прообраза «последней битвы». (Два персонажа уподобляются Наполеону, одновременно «мужу судьбы» и воплощению эгоизма новой формации, — Чичиков и его скрытый «двойник»: «бонапартом проклятым» бранит Селифан впряженного в бричку «подлеца» Чубарого — так и «подлеца» Чичикова «пора припрячь». В далеко отстоящем от больших дорог доме Коробочки, куда нелегкая и непогода занесли Чичикова, готовя крах его гениальной аферы, среди картин с птицами вдруг возникает портрет Кутузова, заманившего Наполеона на погибель в российскую глубь. Пожарно-апокалиптические мотивы вспыхивают в главе о визите к Плюшкину.) Обозначены персонажи, с которыми свершится непостижимое преобразование. Намеки и здесь не только эффектнее, но и эффективнее прямых предсказаний: только кажется, что, не «проговорись» Гоголь в позднейших письмах о своих планах воскрешения Чичикова и Плюшкина, мы бы не уразумели отличия этих «героев с историей», то есть способных к изменениям, от «персонажей исторических», остающихся мертвецами в любой — сколь угодно невероятной — ситуации! Прописана мистика отношений России и ее писателя, обу-

словенная, в первую очередь, тем, что писателю подвластен язык — главное сокровище, эквивалент народного духа, залог грядущего всеобщего преображения. Почти в центре повествования — финал пятой из одиннадцати глав, порог поворотного «плюшкинского» пункта — помещено знаменитое размышление о русском слове. Не худо только помнить, что «стимулом» для его появления (проявления) стало «неупотребительное в светском разговоре» существительное, прибавленное к слову «заплатанный», — прозвище Плюшкина. Как матерная брань преобразуется в великое русское слово, так и «прореха на человечестве» становится его венцом. Произнесено — и не понято, осмеяно, оболгано — заветное слово — «поэма».

Чего же боле? Гоголь не заметил, что замысел его уже воплотился. И заморозил читателей: главное впереди. После трагической и для общества неожиданной смерти писателя тезис этот принял новую форму: главное еще не сказано. Гоголя следует дописать. Или переписать. Или оспорить. Отсюда тот нескончаемый диалог с Гоголем, что ведет и ведет русская литература. Гоголевские вопросы (словно бы и впрямь оставшиеся без ответа) не уходят и не могут уйти из национального сознания. Что есть Россия? В чем ее назначение? Что делать в ней и для нее писателю? Что есть слово? Несть вопросам этим конца и сливается с ними еще один. Мы вновь и вновь спрашиваем себя: кем был Гоголь — и время не прибавляет ясности.

В начале XX столетия Блок писал: «Если бы сейчас среди нас жил Гоголь, мы относились бы к нему так же, как большинство его современников; непобедимой внутренней тревогой заражает этот единственный в своем роде человек: угрюмый, остроносый, с пронзительными глазами, больной и мнительный». Сделаем скидку на эпоху, на повышенную нервность символистского восприятия и соответствующей риторики: в сущности, Блок точно зафиксировал всеобщую настроенность по отношению к автору «Мертвых душ». Гоголь жаждал полного понимания, а возможно оно лишь при полном доверии к писателю. Этого-то доверия не хватало Го-

голю ни при жизни, ни после смерти. Мы все чего-то боимся. Подвох чуем. Недоговоренность. Станным образом воспроизводим гоголевскую самонеудовлетворенность.

Повторим: коли считать по страницам, Гоголь написал не так уж много. «Вечера...» были редкостно выигрышным, победительным дебютом. Какие бы сумрачные и зловещие мелодии ни звучали в отдельных историях, общий строй книги оставался мажорным. В «Вечерах...» добро, воплощенное в молодых героях (полнее всего в лучшем из них — кузнеце Вакуле, живописце, чертоборце и счастливом покорителе строптивой, но прекрасной Оксаны), уверенно одолевает и подымает на смех облезлое суетливое зло (угадать которое совсем не трудно). Здесь царит истинная веселость. Здесь сдобренные лукавой ухмылкой (всегда по-новому сказываемые) старинные байки почтенного диканьского златоуста Фомы Григорьевича успешно конкурируют с изысканными — «как в печатных книжках» — экзальтированно поэтическими историями «горохового панича». (А взаимные неудовольствия рассказчиков-соперников отступают, пусть только на время, при явлении горячего книша с маслом или иного славного кушанья). Здесь черти и ведьмы сильно смахивают на своих земных заместителей, а потому более смешны и нелепы, чем страшны... Только как быть с безвинно загубленным младенцем в «Вечере накануне Ивана Купала»? И с его убийцей, который ради любви поддался бесовскому соблазну? И с чертовым золотом, что обращается в черепки? (Страшный мотив «купальской» повести вновь возникает под занавес цикла в комической оркестровке «Заколдованного места».) Почему нечисть вновь и вновь пытается обморочить и погубить добрых казаков? Куда деться от щемящей печали по утопленнице, которая сумела с помощью Левка отомстить злодейке-мачехе и щедро вознаградила парубка, но осталась злосчастной — отторженной от человеческого рода — русалкой? И от поистине страшной мести всему земному миру? И от невыносимой тоски, которая вдруг охватывает читателя, когда предсказано, но все равно пугающе обрывается абсурдная повесть о бедном Шпоньке? Да ведь и первая из исто-

рий — развеселая, откровенно забавляющая «страшилками», стремительно несущаяся к заранее угадываемой свадьбе, бесшабашно манкирующая любым намеком на житейское правдоподобие, «Сорочинская ярмарка» (в ее счастливом мире даже на черта может найти «блажь сделать какое-нибудь доброе дело») — завершается картиной механической пляски старушек, «на ветхих лицах которых веяло равнодушием могилы» и странным вздохом рассказчика, вдруг отделившегося от захваченной танцем ликующей толпы и своих деревенских слушателей, удовлетворенных потешной и правильно закругленной историей: «Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему!».

Это чувство властно, хоть и по-разному, проступает в двух следующих книгах, выпуская которые Гоголь уже не прятался под маской пасичника Рудого Панька, но выставлял на обложках свое имя. «Арабески» могли опередить изданием «Миргород» и по стечению случайностей, но, по сути своей, это пестрое собрание разножанровых опытов действительно «моложе» (а потому — светлее и оптимистичнее) четырех тесно меж собой сцепленных малороссийских историй. Раздробленной и измельчавшей современности в «Арабесках» противопоставлено не только кипящее жизнью, деятельное и величественное прошлое (средневековые и украинская старина), но и чаемое прекрасное и цельное будущее, предтечами которого выступают великие художники — Пушкин, Брюлов и сам автор. Он, равно сведущий в искусствах и науках всех времен и народов, уже готов приступить к возведению колоссальных зданий — к начертанию всеобщей географии и всемирной истории. Он может запечатлеть в историческом романе (представлен в «Арабесках» двумя фрагментами) величие минувших времен и правдиво поведать о дьявольских соблазнах и комических страстишках нынешней пошлой, меркантильной и суетной повседневности. Он хранит верность духу могущественной музыки, которая призвана преобразить и спасти доставшийся Гоголю и его читателям «дряхлый и юный век». Здесь, однако, потребны оговорки.

Погибает плененный наваждением художник Пискарев. Забывает об оскорблении и радуется пирожкам и мазурке одураченный другой подменой и опозоренный поркой поручик Пирогов. Лжет во всякое время Невский проспект, где «сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать всё не в настоящем виде». Но все же враг рода человеческого назван по имени, его изобретательно глумливая ложь изболита, а заключительный авторский монолог уводит нас из химерного пространства сверкающих витрин, завлекательных дамских шляпок (Перуджинова Бианка, оказавшаяся проституткой, стоит добропорядочной немецкой мещаночки, принятой за искательницу приключений) и рождающих опасные миражи фонарей.

Губит свой дар, становится ненавистником истинного искусства и в чудовищных мучениях умирает Чертков. Но антихристу не пришла еще пора воплотиться — нарушить великий естественный уклад бытия. Художник, невольно послуживший силам тьмы, искупает свой грех. Пречистая Дева, чей лик смог достойно запечатлеть ставший монахом раскаявшийся живописец, обещает ему, что зловеще «живой» и неуклонно сеющий зло портрет ростовщика-антихриста (тот самый, что, одарив Черткова свертком червонцев, подтолкнул его к отречению от искусства во имя довольства и ложной газетной славы) в положенный срок исчезнет. Что и происходит в финале повести, когда сын монаха-живописца, некогда приписавший рассказ отца о демоническом портрете «распаленному его воображению», по неведомому наитию заходит на аукцион и раскрывает случайным слушателям антихристову тайну. Художник легко может соскользнуть на стезю Черткова, но вовсе не обречен стать орудием адских сил. Земной — изначально благой — миропорядок постоянно искажается и слабеет, но сопротивление злу возможно и в преддверье последних времен.

В завершающей «Арабески» повести с ума сходит не музыкант (этот, типовой для романтической эпохи, сюжет Гоголь занес в план будущей книги), а заурядный титулярный советник, униженный своим прозябанием и исполненный

самодовольства, тщетно и глупо мечтающий каким-то чудесным образом выскочить из привычного амплуа. Безумие Поприщина растет из той действительности, где «всё, что есть лучшего на свете, всё достается или камер-юнкерам, или генералам». До времени свихнувшийся (читающий собачью переписку) персонаж остается таким же фигурантом этого вывихнутого мира, как и его «нормальные» обитатели. И открытие, вдруг настигшее прилежного читателя иностранных известий «Северной пчелы», сперва кажется лишь гротескным выражением его мизерабельного, завистливого и безуспешного желания выйти в «большие люди». «Да разве я не могу быть сию же минуту пожалован генерал-губернатором, или интендантом, или там другим каким-нибудь? Мне бы хотелось знать, отчего я титулярный советник? Почему именно титулярный советник?» — вопрошает Поприщин незадолго до мига откровения, низвергнувшего прежде всего надоевший размеренный календарь. Основательные размышления о европейской политике вообще и испанских делах в особенности помечены скучным «Декабря 8», но приходит «день величайшего торжества» («Год 2000 апреля 43 числа»), и, наконец-то осознав себя пропавшим (нашедшимся) испанским королем, Поприщин стряхивает прах титулярного советника. Чем сильнее недуг героя, чем абсурднее его умозаключения, чем экстравагантнее поступки, тем больше открывается в «чиновнике» живой, страдающий, жаждущий справедливости и добра человек. Несчастный безумец, озабоченный спасением луны, духовно выше «нормальных людей», которые твердо знают, что земля на этот «нежный шар» никогда не сядет и обитающие там человеческие носы не раздавит. Поприщин превратился в истинного мудрого и великодушного государя, который чтит «народные обычаи», печется обо всем мироздании и царственно пренебрегает «бессильною злобою» великого инквизитора (надзирателя в сумасшедшем доме), «зная, что он действует как машина, как орудие англичанина». В открывающей «Арабески» статье Гоголь восклицал: «Но если и музыка нас оставит, что будет тогда с нашим миром?» Музыка, исчезнувшая из мира, что

прельстился всевозможными мнимостями (чертовым золотом, которое рано или поздно обратится в сор), возникает в последней из «записок» безумного титулярного советника, измученного испанского короля. Перед окончательным уходом в небытие Поприщин слышит звон колокольчика спасительной тройки, которому вторит таинственная струна в тумане. В освобождающем от мук полете он видит истинный мир, совсем не похожий на тот, в котором столько лет обретался. «...С одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют. Дом ли то мой синеет вдаль? Мать ли моя сидит под окном?» Мать — как в лирическом размышлении «Жизнь», где гордящиеся ложной мудростью, но омертвевшие, чуждые истинной жизни, великие страны древности обращают взоры к востоку: «В деревянных яслях лежит Младенец; над Ним склонилась непорочная мать и глядит на Него исполненными слез очами». Мать — как в «Портрете», где, исполнившись духом благочестия и раскаяния, живописец-монах изобразил «Божью Матерь, благословляющую народ». Поприщину не спасти. Обращенные к матушке (и, как кажется, стоящей за ней Богородице) мольбы страждущего сбивает вспышка газетно-политического бреда («А знаете ли, что у алжирского дея под самым носом шишка?»), но — вопреки логике сюжета — доминирует в «Записках сумасшедшего» (а значит, и в целом сборнике, который повесть эта замыкает) не отчаяние, а светлая грусть, оставляющая надежду на исцеление и прозрение многочисленных безумцев, на обретение ими царственной (человеческой) стати, на спасительную силу таящихся в мире любви и сострадания.

Совсем иная тональность господствует в «Миргороде», где многоликое зло празднует победу в каждой из четырех повестей. Исчезает благословенный хутор старичков Товстогузов — у замкнутой на себе идиллии нет и не может быть продолжения, ибо у живших одной только любовью друг к другу старосветских помещиков не было (и, кажется, быть не могло) детей. Пульхерия Ивановна ласково привечала любого пришельца, укрывала его во всегда теплом доме

с поющими (музыкальными) дверями от холода внешнего мира, заботилась о госте, как о родном, но лишь до той поры, пока смерть не предъявила свои права. Беспредельная и не отступающая под напором времени любовь Афанасия Ивановича к усопшей супруге, быть может, вознаградится загробным соединением, как происходит с юными героями баллад Жуковского (впрочем, об этом повествователь умалчивает), но земной Эдем (где оголтелое воровство дворни не могло подорвать вечного счастливого, без забот дающегося изобилия) подчинится всеобщим экономическим законам — волшебный хутор превращается в обычную нищую деревню с разваливающимися избами и бегущими невесть куда мужиками.

Гибнет род могучего Тараса Бульбы — навсегда уходит в предания эпоха безудержной, безбрежной и безжалостной, не знающей личных чувств козачьей воли. Казнен отцом соблазненный ведьмой-полячкой Андрий, замучен в Варшаве истинный отцовский сын Остап (и не помогли ему хитрости и унижения, на которые пустился Тарас, как не помогли Андрию ляхи), справляя кровавые поминки по сыну, рассорившийся с гетманом и полковниками старый Бульба справляет их и по себе. Вслед за идиллией невозвратно завершается героический эпос. (Во второй — привычной нам — редакции Гоголь несколько смягчил общее трагическое звучание повести речью заглавного героя о русском товариществе, что выше родства, и пророчеством объятого пламенем Тараса: «Постойте же, придет время, будет время, узнаете вы, что такое православная русская вера! Уже и теперь чуют дальние и близкие народы: подымется из русской земли свой царь, и не будет в мире силы, которая бы не покорилась ему!..»)

В «Вие» камня на камне не остается от сказочного канона, согласно которому правильно действующий герой (нередко, подобно Хоме Бруту — сирота) побеждает зловредную нечисть, добывает чудесную невесту и обретает высокий (часто — царский) статус. Хоме не помогли ни первоначальное сопротивление похотливой старухе и учиненная над ней

расправа, ни попойки со слугами сотника (которые должны были бы обернуться его волшебными помощниками, а остались — прекрасно зная о бесовстве панночки — верными исполнителями господской воли), ни мужество первых двух бдений в храме, ни попытка бегства (из заколдованного пространства не вырваться), ни молитвы и крестные знамения. Выдержавший нападения мелкой нечисти, Хома пасует, когда в игру вступает само зло, воплощенное в страшном и странном (скорее всего самим Гоголем придуманном) заглавном персонаже повести. «Не гляди!» — шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он, и глянул». Зло неодолимо притягивает к себе (испытал же скачущий с ведьмой на спине Хома «какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство»!), и гибели обречен всякий, кто почему-то приглянулся темным силам. Выбравшая Хому ведьма не проявила какого-либо интереса к его спутникам. Вот они и живут по-прежнему. В редакции 1834 года богослов Халява и ритор Горобец, расставшись с Хомой в хате ведьмы, вовсе исчезали из поля зрения читателя; позднее Гоголь заставил их в финальном фрагменте весело поминать приятеля и здраво толковать о причине его гибели. Излагая рецепт «правильного» обращения с ведьмами, Горобец наглядно демонстрирует не столько свою забубенную дурь, сколь всеобщую слепоту людского племени, не желающего уразуметь, какую силу обрело в этом мире безликое и непонятное зло.

Это зло сперва тихо оплетает беспечную и по-своему приятную жизнь двух почтенных обитателей Миргорода («нарочито невеликого при реке Хороле города» — согласно справке из Географии Зябловского, ставшей первым эпиграфом книги Гоголя), а потом, прикинувшись старым ружьем, вздорной бабой, бурой свиньей, обращает их бытие в настоящий ад. Как бы ни потешался, прикрывая пышными величаниями язвительную издевку, над Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем рассказчик их истории в ее зачине, как бы ни презирали мы этих «несмотря на некоторые несходства» равно «прекрасных людей», как бы ни кипели праведным гневом на их бессмысленное существование, должно при-

знать: покуда не было вытащено на свет ружье Ивана Никифоровича, воспламенившее страсть в душе Ивана Ивановича, нарочито невеликий город вполне соответствовал своему тихому имени. Не зря же забилося сердце рассказчика, когда он после двенадцатилетнего отсутствия подъехал к Миргороду. «Здесь жили тогда в трогательной дружбе два единственные человека, два единственных друга. А сколько вымерло знаменитых людей <...> Я въехал в главную улицу: везде стояли шесты с привязанным вверху пучком солом: производилась какая-то новая планировка! Несколько изб было снесено. Остатки плетней и заборов торчали уныло». Смерть и разрушение привычного (а потому — милого) старинного порядка стоят в одном ряду с омертвлением двух бывших друзей, упоенно отдававшихся бесконечной нелепой тягбе. В плюшкинской главе «Мертвых душ» Гоголь скажет о том, что старость страшнее могилы. Такова старость двух Иванов, каждый из которых свято убежден, что если не завтра, то на днях его тезка-супротивник (некогда — лучший друг) будет наконец повержен. Нет больше смешной дружбы, которая все же несравнимо лучше, естественнее, человечнее бессмысленной и убивающей душу вражды. Нет больше старого доброго Миргорода, властителем и гражданам которого не удалось примирить соседей с разными по форме, но одинаково пустыми головами. Не на что больше надеяться путешественнику, покидающему город, в котором «бублики из черного теста» то ли уже не пекутся, то ли потеряли свой прежний вкус. История о том, как дружба сменилась томительной и яростной враждой, была написана раньше трех остальных повестей, вошедших в «Миргород», и ее мрачная тень ложилась на страницы умирающей идиллии, умирающего эпоса, умирающей сказки. Поэзия кончилась — одинокому путнику, покидающему ставший чужим Миргород в промозглый серый день, не на чем остановить восхищенный взор. «Опять то же поле, изрытое, черное, местами зеленеющее, мокрые галки и вороны, однообразный дождь, слезливое без просвету небо. (Вот чем обернулся раздольный и прекрасный, переливающийся всеми цветами

и поющий на все голоса степной простор “Тараса Бульбы”. — А. Н.) — Скучно на этом свете, господа!»*.

Этот скучный, холодный, заменивший чувства приличиями и интересами, чуждый поэзии, разучившийся отличать добро от зла, утративший внутренние связи, распавшийся на куски мир, это фальшиво прикидывающееся живым царство побеждающей смерти, где человек постоянно обманывает не только других, но и себя самого, эта забывшая о Творце мнимая противоестественная «реальность», в которой всякий час может объявиться и воцариться антихрист, будет вновь и вновь возникать под пером Гоголя. В наступательно абсурдном, дразнящем рискованными намеками, закончившемся внешним торжеством пошлого порядка (из которого и родился сюжетный беспорядок) рассказе о носе, который покинул своего хозяина и прикинулся статским советником. В «совершенно невероятной» (изумительно достоверной психологически) комедии, где невеста соглашается пойти под венец с человеком, ничем не превышающим прочих претендентов на ее руку, а счастливый жених срывает свадьбу, безболезненно выпрыгнув в окно. В простой и внешне безыскусной (восхищавшей Льва Толстого) истории о печальном и смешном следствии заурядного азартного хвастовства («Коляска»). В филигранно выстроенной короткой пьесе, где поднаторевший в обманах мошенник оказывается не могучим «игроком», а жалкой жертвой игры своих более изощренных партнеров. В повести о неприметном робком чиновнике, все душевные силы которого ушли сперва на «постройку» шинели, а потом на страшную месть тем, кто, закутавшись в теплые меха, не заметил ни похищения возлюбленной бедняка, ни его предварительного бунта, ни его смерти. Этому миру Гоголь хотел напомнить о том, что такое истинная жизнь, в переработанных версиях «Тараса Бульбы» и «Портрета», в формально незаконченном (но отданном на суд публике, то есть бесспорно очень значимом для пи-

* Некоторые аспекты смыслового единства (общего скрытого сюжета) «Миргорода» рассматриваются в статье «Еще раз о Гоголе и В. Т. Нарезном».

сателя) отрывке «Рим», том единственном сочинении, где автор отвел взор от России. Над этим миром Гоголь вершит страшный суд в «Ревизоре», обвиняя героев не только за то, что они манкируют обязанностями, пекутся о видимости, а не о вверенном им деле, сплетничают, суесловят, пишут доносы, распечатывают письма, берут и дают взятки, но — и в большей мере — за то, что они легко и радостно поддаются на обольщающий обман, влюбляются в ложного ревизора и верят, что тот простит им любые грехи и исполнит все заветные желания. Этот мир Гоголь стремится освободить от злых чар, претворяя забавный анекдот о несбыточной афере в поэму о воскресении всех мертвых душ и полном преображении России.

Мог ли художник, уверенный в своем особом назначении, поставить перед собой более высокую (и опасную) задачу? Что бы случилось, заверши Гоголь второй, а затем и третий том «Мертвых душ»? Ответа нет и никогда не будет. Спросим иначе. Вправе ли мы сетовать, что создатель «Ревизора» и первого тома «Мертвых душ» (не говоря о других его свершениях) чего-то недоговорил? Не совестно ли требовать большего? Можно ли писать по-русски объемнее, выразительнее, неожиданнее, смелее, фантастичнее, достовернее, проникновеннее, чем это удалось Гоголю в двух его вершинных шедеврах? (Не будь у нас Пушкина, Достоевского и Толстого, не было бы вопроса. Но они есть.) Можно ли не подчиниться достовернейшим миражам гоголевской прозы, не почувствовать себя раз и навсегда, по острому слову Набокова, «гоголизированным»? Так и происходит. Но и войдя в мир Гоголя, мы все никак не можем там «обжиться». Подбираем изысканные интерпретации. Смакуем изумительные детали. Наслаждаемся игрой слога. А все как-то неуютно. Дует. Сквозит. Манит неведомо куда. Будоражат, смущают, раздражают какие-то неуловимые мелочи, вдруг вырастающие грозными горами. Что-то все время (второй уж век) мешает. «Нет, это не то место <...> — гумно видно, а голубятни нет!» Никак не дается замороженный клад — никак не унимается тревога, о которой писал Блок.

Мы все еще ждем разгадки гоголевской тайны. Поэтому старательно ищут второй том «Мертвых душ», хоть и известно, что был он сожжен в ночь с 11 на 12 февраля 1852 года. Поэтому утешаются блестящей и по-дьявольски лживой фразой булгаковского Воланда: «Рукописи не горят» (горят, и очень даже неплохо, Булгаков это знал не понаслышке). Потому не прекращается спор о том, кто надеялся воскресить словом «мертвые души», о его книгах, о его жизненном деле, о его душевной муке, о том, с чем он пришел в мир и с чем ушел.

Вскоре после смерти Гоголя князь Вяземский написал стихотворный цикл «Поминки». Стареющий поэт почтил память ушедших друзей — Пушкина, Дельвига, Языкова, Жуковского. Есть в нем и стихотворение о Гоголе. Это далеко не самые удачные стихи Вяземского. Они, большей частью, холодноваты, а местами и вовсе кажутся сложенным по заказу и по неведомой причине зарифмованным журнальным некрологом. Но среди строф, составленных из дежурных комплиментов и обязательных, чуть измененных гоголевских цитат, есть одна, резко выпадающая из интонации почтительной скороговорки над свежей могилой. В этой строфе Вяземский вдруг сказал о Гоголе вполне по-гоголевски:

Тенью вечного покрова
Дум затмилась красота:
Окончательного слова
Не промолвили уста.

Тут и единство красоты и думы, столь дорогое писателю, и его жажда последней правды, и горечь утраты, и сознание ее невозполнимости. Эти четыре строки видятся лучшим надгробным словом Гоголю. Контрдоводы понятны. И приведены выше.

1984, 2009

ЕЩЕ РАЗ О ГОГОЛЕ И В. Т. НАРЕЖНОМ

Воздействие романов В. Т. Нарезного на Гоголя в пору создания «Миргорода» отмечалось неоднократно, начиная с Белинского и Аполлона Григорьева и кончая современными исследователями. Напомним наиболее очевидные, а потому чаще других приводимые параллели: описание бursы в «Бурсаке», «Вие» и «Тарасе Бульбе»; мотивы казацких войн в «Бурсаке» и «Тарасе Бульбе»; названия романа Нарезного о двух Иванах и гоголевской «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»; мотивы разорительной тяжбы, возникшей по пустяковой причине и обросшей мелкими каверзами и пакостями, в тех же произведениях; сходство сцен блуждания бурсаков в «Двух Иванах» и аналогичной — в «Вие». Уже этот список отчетливо сигнализирует о системности обращения Гоголя к определенным («Бурсаку» и «Двум Иванам...») текстам Нарезного. Вместе с тем необходимо отметить еще два немаловажных момента.

Во-первых, Гоголь маркирует свои отсылки к Нарезному, помещая их в достаточно приметные позиции — здесь наиболее показательны ориентация названия на известный образчик и совпадения в описании сцен блуждания («Два Ивана» и «Вий») — они открывают повествование, а потому особенно приметны. Во-вторых, выделенные Гоголем «цитаты» бросают дополнительный отсвет и на более спорные случаи, появление которых, в принципе, можно было бы объяснить сходством объектов описания либо общим «праисточником».

Маркированность поддерживает системность, вместе они приводят к третьему важному качеству гоголевских цитат — семантической наполненности.

Подобная постановка вопроса не была характерной для исследователей интересующей нас проблемы. Творчество Нарезного осмысливалось ими как своего рода «бытовой материал», позднее возведенный Гоголем в «перл создания». У исследователей начала XX века Гоголь следует за Нарез-

ным, у советских — борется с ним. Однако замена «следования» «борьбой» не меняет дела, так как «новый» тезис модифицирует не суть проблемы, но лишь стилистическую тональность разговора о ней.

Для того, чтобы литературный диалог осуществился, необходимо наличие двух полноправных голосов, двух разных (это не означает равнозначимых) художественных систем. В противном случае возможны только частные заимствования, которые незачем маркировать писателю, которые безразличны читателю и представляют интерес (порой очень серьезный) лишь для историков литературы (исследования генезиса текста, но не его структуры и смысла).

Дабы наполнить смыслом тезис о борьбе Гоголя с Нарежным, рассмотрим, как трансформируется эпизод из «Двух Иванов...» — блуждание бурсаков Короната и Никанора.

«Ужасная гроза свирепствовала на летнем полуденном небе: зияющие огни молнии раздирали клубящиеся тучи железные; рыкающие громы приводили в оцепенение все живущее в природе; неукротимые порывы вихря ознаменовали путь свой по земле рвами глубокими, отчего взлетело на воздух все растущее, начиная от низменной травы до возвышенного тополя, и проливной дождь в крупных каплях с быстрой стрелой сыпался из туч, подмывал корни древесные и тем облегчал усилие вихря низвергнуть их на землю»*.

Это самое начало романа; пейзажная зарисовка предшествует знакомству с героями и описанию сюжетной ситуации. Пейзаж выдержан в гипертрофированно зловещих тонах — недаром в первой же реплике одного из героев возникает мотив потопа. Гроза у Нарежного экстраординарна и резко контрастна тому, что было до нее (слова о «летнем полуденном небе», видимо, не предвещавшем дурной погоды).

У Гоголя в «Вие» дело происходит совсем иначе. Мы прежде узнаем героев, уясняем ситуацию и лишь затем сталкиваемся с чем-то непривычным. Поначалу события в «Вие»

* *Нарежный В. Т.* Сочинения: В 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 316. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках тома и страниц.

развиваются вполне естественно: день сменяется ночью, и происходит это не «вдруг» (как у Нарезного): «Был уже вечер, когда они своротили с большой дороги», «Сумерки уже совсем омрачили небо...», «Но между тем уже была ночь, и ночь довольно темная»^{*}.

Бурсаки как у Нарезного, так и у Гоголя ищут какого-то пристанища или укрытия. Коронат и Никанор находят его довольно легко, пережив, однако, приступ страха. «Тут философы увидели, что войлок пошевелился, послышалась сильная зевота, и медленно две ноги показались, сейчас послышался басистый голос: “Ну, что ты?” — и еще две ноги выставились.

Мои студенты всполошились, да и не диво: всякая нечаянность приводит нас в недоумение, а недоумение рождает боязливость, отсутствие духа и делает не способным ни к чему путному» (2, 318).

Уже прежде бурсаки мельком (почти в междометной форме) упомянули лешего. О хозяйне кибитки, к которой направились герои, говорится: «Пусть это будет сам леший, то и он не поступит с нами хуже теперешнего» (2, 317). Странное «поведение» войлока едва не убедило бурсаков в том, что хозяева кибитки «лешие» или «вовкулаки». Аналогично — жутковатый вид самих героев заставил испугаться хозяев (ср. выше, в реплике Короната о Никаноре, который похож «на того окаянного <...>, который, вопия под ударами огненного меча архангела Михаила, клубится по земле у ног его» — 2, 318). Взаимный испуг героев не распространяется на читателей; Нарезный далек от того, чтобы последовательно выстраивать фантастическую картину; она задается только легкими штрихами, довольно быстро снимаемыми. Для героев же фантазмагоричность происходящего существенна: вначале гроза, а потом встреченные персонажи предстают пугающими, чужими. Обыденное готово стать фантастическим и/или враждебным.

^{*} Гоголь Н. В. Полное собр. соч.: <В 14 т.>, <М.; Л.>, 1937—1952. Т. 2. С. 181—182. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках тома — римскими и страниц — арабскими цифрами.

Однако превращения «своего» в «чужого» не происходит. Страшная гроза заканчивается, а потенциальные «лешие» или «вовкулаки» оказываются обычными людьми, более того — ближайшими родственниками путников: Коронат и Никанор встретились в лесу со своими отцами, Иванами — Зубарем и Хмарою. Подобные ошибки (обыденное принимается за враждебное) в романах Нарежного не редки. Например, в «Бурсаке» (ч. 1, гл. 4) Неон Хлопотинский принимает Евгению и Леонида (в будущем открывается, что это его родители) за ведьму и дьявола (2, 26—28); в дальнейшем он же, попав на хутор пана Мемнона (тот же Леонид), почитает себя оказавшимся в вертепе разбойников (2, 40—49)*. Случаи, вроде отмеченного выше, манифестируют важную особенность того мира, что описывается Нарежным: это мир однородный; в нем возможны эксцессы, случайности, совпадения, путаница и т. п., но все они находят естественное объяснение, укладываются в обычные нормы. Точно так же и герои Нарежного могут легко менять свое обличье (маскарадные мотивы активно обыгрываются в «Бурсаке» и в «Двух Иваных...»), выдавать себя за кого-то другого, но при этом они сохраняют внутреннее единство (Коронат и Никанор могут предстать в виде запорожцев Дубоноса и Негоды, но суть их характеров и поведения от этого не изменятся). Мир Нарежного, при всей его очевидной пестроте, на редкость стабилен. Взаимоопознание отцов и сыновей во 2-й главе «Двух Иванов...» задаст общую тональность роману, уверенно ведомому писателем к счастливому концу.

В «Вие» ситуация прямо противоположна. Здесь не реальное пространство представляется фантастическим, но фантастическое — реальным (на сходный прием в «Заколдованном месте» указывает Ю. М. Лотман). Важной особенностью того мира, в котором оказался Хома Брут, является его принципиальная «неясность». Обычные бытовые приметы и навыки здесь теряют смысл. Например, Хома Брут «попробовал перекликнуться»: «...Несколько спустя только послышалось слабое стенание, похожее на волчий вой» (II,

* К этому эпизоду (ч. I, гл. 4—8) мы еще вернемся.

182), разумеется, не порадовавшее бурсаков. Чуть позже говорится: «...к величайшей радости их, в отдалении послышался лай» (II, 183). Лай этот и выводит героев к злосчастному хутору. В обыденном мире вой волка и лай собаки суть знаки потенциальной опасности и потенциального приюта. В пространстве гоголевском противопоставление их снимается, поначалу незаметно, затем — подчеркнуто. Третья ночь бдений Хома над трупом описывается так: «Ночь была адская. Волки были вдали целую стаей. И самый лай собак был как-то страшен.

“Кажется, как будто что-то другое воет: это не волк”, сказал Дорош» (II, 216). Волчий вой и собачий лай сливаются воедино, знаменуя собой нечто третье, точно охарактеризованное эпитетом первого предложения. «Адская» здесь не относительное, но притяжательное прилагательное: ночь, когда свершилась судьба Хома Брута, принадлежит аду. Очевидная переключка сцен блуждания бурсаков и последнего пути Хома Брута в церковь свидетельствует о том, что в «адское» пространство герой попал в самом начале повести. Всякая попытка Хома Брута уйти, вырваться из этого пространства, вернуться в сферу обыденного бытия оборачивается крахом. Избиение ведьмы и возвращение в Киев приводят к отправке на хутор сотника; диалоги с ректором, слугами сотника и самим сотником не приводят к какому-либо результату. Не удастся и побег Хома, сопоставимый с уже упомянутым эпизодом из 1-й части «Бурсака».

Неон Хлопотинский, принявший пана Мемнона за разбойничьего атамана, а его жилище — за вертеп, пытается бежать; он приходит в соседнее село, где его принимают за грабителя, связывают и доставляют к Мемнону. «Видишь, Неон, — сказал хозяин с усмешкою, — что жилище мое околдовано, и без ведома моего никто отсюда уйти не может» (2, 49). Усмешка хозяина снимает вопрос о фантастике: мы имеем дело с рядом комических совпадений, почти маскарадной путаницей, в конечном итоге ведущей ко взаимопониманию. Человеческая наружность может быть обманчивой, но эта обманчивость устранима; причины ее не в игре демо-

нических сил, но во всеобщем недоверии, возникающем от недоумения. Поэтому друг Мемнона и «воспитатель» Неона Диомид Король и произносит приличное случаю поучение: «Можно ли неизвестного человека счесть разбойником и вязать только потому, что он в чужом платье и в кармане у него есть деньги!» (2, 49). Морализм Нарежного теснейшим образом связан с авантюрно-плутовской структурой его романских повествований. Герой (будь то Неон Хлопотинский, Коронат и Никанор или даже Гаврила Симонович Чистяков) постепенно преодолевает мнимую гетерогенность окружающего его мира; к концу каждого из романов (которым предшествуют аналогичные развязки отдельных эпизодов, вроде рассмотренного выше) маскарад завершается, правда торжествует и мир принимает отчетливо ясную форму.

Совершенно иначе дело обстоит у Гоголя. Побег Хомя описан подробно: герой пробирается сквозь запущенный сад, «целый лес бурьяна», поле, густой терновник. Казалось бы, все это хаотическое пространство должно защитить его от погони; на самом же деле оно только «играет» с героем, изматывая его. Герой, вроде бы достигший желанной свободы, слышит за спиной голос преследователя — Явтуха. «Напрасно дал ты такой крюк, — продолжал Явтух, — гораздо лучше выбрать ту дорогу, по которой шел я: прямо мимо конюшни» (II, 211). Здесь также сняты привычные оппозиции: прямая и круглая дорога, дикая и «приветливая» природа. Но в отличие от Нарежного, означает это «особость» мира, в который попал Хома. Жилище сотника действительно «околдовано»; волшебные свойства его воздействуют и на здешних обитателей, и на попавшего в дурное место Хомя. Видно это по реакции героя на случившееся: «“Чертов Явтух!” — подумал в сердцах про себя философ. — “Я бы взял тебя, да за ноги... И мерзкую рожу твою и все, что ни есть на тебе, побил бы дубовым бревном”» (II, 214). Намерение это, с бытовой точки зрения легко выполнимое, разумеется, не осуществляется. Обычные способы преодоления преград невозможны. И герой, и преследователи его словно бы погружены в неодолимый сон.

Персонажи Нарезного могут быть злыми или добрыми, умными или глупыми, они могут ошибаться и путаться, но они ни в коей мере не являются лишь объектами чьей-то безликой воли, направляющей каждый их шаг. Слуги сотника в «Вие», чей бытовой облик дан гораздо пластичнее и узнаваемее, чем у Нарезного, по сути дела, как раз таковы. Они попивают горилку, беседуют, рассказывают истории о погибшей ведьме-панночке и... глаз не спускают с Хомя Брута. Видеть в этом проявление психологии холопства, страх перед сотником было бы столь же наивно, как подыскивать психологические мотивировки поведения Хомя Брута в сцене с Явтухом. Лишь однажды слуги сотника готовы были «отпустить» Хомя: во время попойки по пути на хутор. «Пустим его на волю», — отозвались некоторые. «Ведь он сирота. Пусть себе идет, куда хочет»... Впрочем вряд ли бы этот побег мог совершиться, потому что, когда философ вздумал подняться из-за стола, то ноги его сделались будто деревянными, и дверей в комнате начало представляться ему такое множество, что вряд ли бы он отыскал настоящую» (II, 192—193). Конечно, не казаки глумятся над пьяным Хомя, но та надличная сила, которая, действуя по-разному, ведет свою игру от начала до конца повести, окружая героя непреодолимыми препятствиями и парализуя его волю.

Сила эта неразличима и неуловима, как неразличимо особое пространство гоголевской повести, как неподвластны обыденной логике ее персонажи. Гоголь не случайно сделал ее воплощением Вия — «колоссальное создание простонародного воображения», на самом деле никому не известное. Загадочный Вий вбирает в себя весь разлитый в повести ужас. До поры до времени ужас этот был замаскирован под обыденную жизнь, и Хомя Брут стремился вести себя по обыденным (разумным) правилам (попытка побега, попытка убедить ректора и сотника). В принципе, обыденный мир не исключает вхождения в него нечистой силы — так было в «Вечерах...», где герои владели крепкими и надежными методами борьбы с нечистью (крестное знамение, молитва, защита церкви), благодаря которым одерживали победу

и кузнец Вакула, и дед в «Пропавшей грамоте». Если герой отступался от народно-религиозных норм, как Петрусь Безродный в «Вечере накануне Ивана Купала» или дед в «Заколдованном месте», его ждало справедливое наказание (грех Петруся велик, поэтому и наказан он страшно; грех деда мал и комичен, поэтому он наказан осмеянием). Ведьмы и черти в «Вечерах...» играли с людьми строго по правилам, мир не терял своей осмысленности и внутренней непротиворечивости (значимые исключения, пророчащие «миргородское» будущее — «Страшная месть» и «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»).

Мы видим, что мир, обрисованный в «Вие», полярно противостоит как, условно говоря, сказочному миру «Вечеров...» (за которым — фольклорная традиция), так и миру Нарезного (за которым — традиция плутовского романа в его «просветительском» варианте). В «Вечерах...» фантастика по преимуществу дана явно (хотя тенденция к «завуалированной фантастике» обнаруживается уже в «Сорочинской ярмарке»). Нарезный фантастики избегает, а над героями, строящими фантастические предположения, просвещенно иронизирует. Гоголь в «Вие» отрицает оба цельных взгляда: его занимает раздвоенность мира, «просвечивание» демонического сквозь обыденное. Чудеса, происходящие в «Вие», — это чудеса почти безликого, замаскированного зла. Устранение «носителя фантастики», которое Ю. В. Манн фиксирует в «Носе», свершается и в «Вие»; «фантастический» «Вий», по сути дела, гораздо ближе к «нефантастическому» «Невскому проспекту», чем к «Вечерам...».

В этом плане уместно напомнить о финале «Невского проспекта», в котором появляется (не ясно, имеем ли мы дело с речевой фигурой или с сюжетным ходом, бросающим новый свет на все предшествующие события) персонаж, функционально схожий с Виём: «...Сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде» (III, 46).

Полуанонимный носитель зла в «Вие», еще более скрытый в «Невском проспекте», окончательно деперсонифици-

рованный в «Носе», «Записках сумасшедшего» или «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», подчиняет себе не только мир, но и героя (вспомним, как разные поведенческие стратегии чистого духом художника Пискарева и пошляка поручика Пирогова ведут к их неминуемому поражению, разным внешне, но по сути единым итогам). С этой точки зрения следует приглядеться к мотиву сиротства в «Вие».

Сиротство героя волшебной сказки было никак не недостатком, но скрытым достоинством. Умершие родители (или волшебные помощники, ими оставленные) покровительствуют «слабым» героям и ведут их к счастливому финалу (как правило — к свадьбе, т. е. созданию семьи, и воцарению, т. е. обретению высшего социального статуса). Сиротство Неона Хлопотинского в «Бурсаке» есть сиротство мнимое: пан Мемнон — «тайный» отец героя — скрыто покровительствует ему; завершается же роман соединением трех поколений в единой семье (примирение гетмана Никодима с «блудной дочерью» Евгенией и «блудным зятем» Леонидом — родителями Неона). Весьма важен мотив взаимообретения отца (Гаврилы Чистякова) и сына (Никандра) в «Российском Жильблазе». Встреча отцов и детей присутствует, как мы помним, в «Двух Иванах...». Для Нарезного сиротство, как и вражда в семье, неверность влюбленных, ссоры друзей, есть явление аномальное, поверхностное, противоречащее разумному мироустройству его просветительской художественной вселенной.

Сиротство Хомы Брута никакому сомнению не подвергается. Показателен диалог героя с сотником:

«А кто был твой отец?»

«Не знаю, вельможный пан».

«А мать твоя?»

«И матери не знаю. По здравому рассуждению, конечно, была мать, но кто она и откуда, и когда жила — ей богу, добродию, не знаю» (II, 196).

В свое время мотив сиротства у Гоголя был интерпретирован Андреем Белым: «...нетверды — безродные: им легко

оторваться; “оторванец” тот — предатель, он, “дедов” внук, становится чертовым пасынком; он — гибнет и губит».

Если сиротство Петруся Безродного можно связывать с его преступлением, то с Хомой Брутом так не поступишь, ибо никаких грехов, за которые следовало бы его основательно наказывать, за ним не водится. Поиски вины Хома Брута, время от времени предпринимаемые литературоведами, напоминают не более обоснованные поиски причин исчезновения носа у майора Ковалева. Сиротство героя не свидетельство о его ущербности (вине), но знак его *полного* одиночества во враждебном мире.

Одиночество — постоянный удел гоголевских персонажей (симпатичных автору, как тот же Хома Брут, или художник Пискарев, или Чертков в начале повести, — и чуждых, как поручик Пирогов или майор Ковалев). Важнейшим моментом в злоключениях Хома Брута было отделение его от двух других бурсаков, которыми злая сила по каким-то причинам пока пренебрегла. Точно так же злоключения Пискарева и Пирогова начались с того, что они расстались на Невском проспекте. В обоих случаях это «обособление» изначально одинокого героя, которому не поможет ни молитва и физическая мощь (Хома Брут), ни любовь к искусству (Пискарев), ни, казалось бы, идеальная адаптированность к миру пошлости и зла (Пирогов).

Героев Гоголя можно разделить друг от друга потому, что они уже изначально существуют отдельно. Коронат и Никанор у Нарежного не расстаются никогда. Бурсацкая общность в «Вие» фиктивна: об этом свидетельствует не только сцена разделения бурсаков, но и полное непонимание случившегося с Хомой в финальной сцене — поминках по Хоме. В «Бурсаке» бурсацкое братство представало безусловной ценностью (на протяжении романа бывший однокашник Неона, ставший разбойником, Сарвил, несколько раз выручает героя; в конце романа Неон выпрашивает ему прощение у гетмана).

Мотив дружества для Нарежного весьма важен. Дружба Короната и Никанора укрепляет их в статусе идеальных

героев; именно благодаря взаимной поддержке, почти синхронности не только действий, но и чувств (бывшие бурсаки одновременно влюбляются в дочерей пана Харитона Занозы, врага их родителей), герои могут одержать победу над силами раздора, зла, нескладицы. Более того, ответ идеальной дружбы Короната и Никанора падает и на дружбу их отцов, «двух Иванов».

Гоголь, начавший свою повесть о двух Иванах с гимна их дружбе («Они такие между собой приятели, каких свет не производил» — II, 225), как известно, поссорил Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем навсегда. Тяжба, возникшая из-за мелкого недоразумения (у Нарезного) или неосторожного слова (у Гоголя), приобретает гомерические масштабы. Разница в том, что у Нарезного герои тягаются с паном Харитоном Занозой, но между собой продолжают дружить; у Гоголя же происходит крушение «идеальной дружбы». Иваны и пан Харитон у Нарезного ни в коей мере не одиноки, не опустошены до конца. Поэтому их дети и дальний родственник — пан Артамон — смогут, в конце концов, вернуть повздоривших на путь истины, провести через неприятные испытания и заставить стать людьми. Герои Гоголя обречены на бессмысленную, одурачивающую тяжбу (не столь разорительную, как у Нарезного, но зато и не имеющую исхода). Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем помирить нельзя, потому что мир, их окружающий, стоит их самих. Для героев Гоголя нет подлинных ценностей и авторитетов. И проблема здесь не сводится к обличению миргородских существователей (они-то как раз ведут себя недурно и стараются примирить Иванов). Не менее важны те моменты в повести, которые Ю. В. Манн характеризует как «нефантастическую фантастику» — алогизм повествования, абсурдное вмешательство животного в действие, неконтролируемые поведенческие странности.

Мир «Вия» — трагически абсурден, мир повести об Иванах — абсурден комически. Ни в том, ни в другом произведении нет места «здоровой» просветительской логике, на которой строит свой мир Нарезный. Соответственно изме-

нился и человек, становящийся у Гоголя либо трагической жертвой, либо жертвой комической. Изменился и характер таких отвлеченных понятий, как «дружба». Тожественность двух Иванов (и Короната и Никанора) у Нарезного делала их дружбу реальностью. Тожественность Довгочхуна и Перерепенко ведет их к бессмысленной ссоре и тяжбе.

Взгляд Гоголя на мир и человека в эпоху издания «Миргорода» противостоит «просветительскому» оптимизму Нарезного. Логику Нарезного можно сравнить с той, что сквозит во втором из эпиграфов, предпосланных «Миргороду»: «Хотя в Миргороде пекутся бублики из черного теста, но довольно вкусны». Подобное мироощущение воспринимается Гоголем иронически, но не сбрасывается со счетов вовсе. Споря с Нарезным и стоящей за ним просветительской традицией, Гоголь грустит об утрате прежнего гармонизирующего и рационального взгляда.

В заключительном фрагменте «Повести о том, как поссорились...» рассказчик приезжает в Миргород в дурную погоду и в дурном расположении духа; однако, «когда я стал подъезжать к Миргороду, то почувствовал, что у меня сердце бьется сильно. Боже! сколько воспоминаний! я двенадцать лет не видел Миргорода. Здесь жили тогда в трогательной дружбе два единственные человека, два единственные друга» (II, 274—275). Монолог рассказчика не лишен самоиронии, но все же искренен. Надежда на то, что пусть в искаженном виде, но существуют человеческие чувства, противостоящие холодному миру с его «ненатуральной зеленью» (II, 274), одушевляет рассказчика, который, в отличие от читателя, не готов к разочарованию.

Встреча с Иванами разбивает мечты рассказчика. Мир становится однородно серым и бесприютным. Последние слова повести и сборника «Миргород» — «Скучно на этом свете, господа!» (II, 276) — завершают скрытый спор Гоголя с Нарезным.

1979, 1993

«СТРАСТНАЯ ДУША ТОМИТСЯ...»

Поэма Лермонтова «Мцыри»

В воспоминаниях А. Н. Муравьева «Знакомство с русскими поэтами» запечатлен яркий эпизод: «В летний вечер я к нему зашел и застал его за письменным столом, с пылающим лицом и огненными глазами, которые были у него особенно выразительны. “Что с тобою?” — спросил я. “Сядьте и слушайте”, — сказал он, и в ту же минуту, в порыве восторга, прочел мне, от начала до конца, всю великолепную поэму “Мцыри”, которая только что вылилась из-под его вдохновенного пера. Никогда никакая повесть не производила на меня столь сильного впечатления». Свидетельство мемуариста словно наэлектризовано энергией лермонтовского стиха, Муравьев и годы спустя заворочен услышанным в 1839 году монологом, он не может освободиться от властных чар лермонтовского слова, лермонтовского голоса. Не случайно в памяти его поэма неотделима от авторского чтения, а в начертанном Муравьевым портрете Лермонтова приметны черты героя поэмы («пылающее лицо», «огненные глаза»). Не случайно и то, что у мемуариста осталось впечатление единства текста и его импровизационной природы. Вне зависимости от того, действительно ли была завершена поэма за несколько минут до встречи Муравьева с Лермонтовым, она встает перед читателем как мгновенно возникшее чудо, как озарение.

И дело здесь не в особенностях авторского чтения. Никто из нас не слышал голоса Лермонтова, и все же мы воспринимаем суждение Муравьева как закономерное. «Мцыри» невозможно «раздробить», «разделить», отложить на середине чтения — текст буквально льется, захватывая любого непредвзятого читателя так же, как захватывал он первых слушателей. Это ощущение особой спонтанности, присущей поэме, очень точно выразил Белинский, в целом отнесшийся к «Мцыри» достаточно сложно: «Кажется, будто поэт до того отягощен обременительной полнотою внутреннего чувства,

жизни и поэтических образов, что готов был воспользоваться первой мелькнувшей мыслью, чтоб только освободиться от них, — и они хлынули из души его, как горящая лава из огнедышащей горы, как море дождя из тучи, мгновенно объявшей собою распаленный горизонт, как внезапно прорвавшийся яростный поток, поглощающий окрестность на далекое расстояние своими сокрушительными волнами...»

Белинский мало в чем схож с Муравьевым, но высказывания их держит одна интонация — интонация самой «неукротимой», будто сейчас «хлынувшей», «звучащей» поэмы. Между тем «Мцыри» отнюдь не плод импровизации, но творение, долго обдумывавшееся Лермонтовым. Замысел, очерченный в заметке для памяти 1831 года — «*(Написать записки молодого монаха 17-ти лет — с детства он в монастыре; кроме священных книг не читал. — Страстная душа томится. — Идеалы...)*» — прошел долгий путь. В 1830—1831 годах Лермонтов работал над «Исповедью», в 1835—1836 — над «Боярином Оршей». Он варьировал старые мотивы, переносил из текста в текст строки и стиховые фрагменты, менял антураж и акценты, но сохранял «начальное» смысловое звено. В «Мцыри» Лермонтов подводил итоги той теме, что не отпускала его долгие годы, сопутствовала его поэтическому развитию и озаряла особым светом иные образы и думы.

Поэтический мир Лермонтова нельзя представить себе без двух контрастных фигур, равно притягивающих к себе поэта и вступающих в неоднозначный и не всегда предсказуемый контакт-конфликт друг с другом, как в сознании поэта, так и в восприятии читателей. Это падший ангел, демон, оступившийся и отступивший от мира, проклиная бытие и таящий еле уловимую надежду на примирение, и чистый, светлый герой, насильственно лишенный полноты бытия и взыскующий свободы. Если образ Демона, сопровождавший поэта с первых его творческих опытов до конца пути, так и не нашел однозначного воплощения (это чувствовали уже первые читатели поэмы, так и не обретшей «канонического» текста, в том числе Белинский; об этом убедительно пишут новейшие исследователи), то

другой «спутник странный» обрел «лицо и название», воплотился в горском мальчике, который променял жизнь в плену на три дня воли.

«Ускользающий» (по удачному выражению И. Б. Роднянской), таинственный, неравный самому себе Демон и ясный, словно бы застрахованный от каких-либо литературоведческих домыслов Мцыри... Тайная мука поэта и его мужественный идеал, боль разорванного сознания и светлая утопия, мечта о могучем духе. Так или примерно так формулируем мы наше отношение к лермонтовским героям. И подобный взгляд, конечно, не случаен. Разве можно забыть впечатляющую картину побега Мцыри, разве можно не поддаться мощному напору стихов, что вспыхивают, как молнии в ночи:

И в час ночной, ужасный час,
Когда гроза пугала вас,
Когда, столпясь при алтаре,
Вы ниц лежали на земле,
Я убежал. О, я как брат
Обняться с бурей был бы рад!
Глазами тучи я следил,
Рукою молнию ловил...
Скажи мне, что средь этих стен
Могли бы дать вы мне взамен
Той дружбы краткой, но живой,
Меж бурным сердцем и грозой?..

Выписав эти строки, Белинский с полным основанием мог восклицать, явно заражаясь стилистикой цитированного отрывка: «Уже из этих слов вы видите, что за огненная натура у этого мцыри! Это любимый идеал нашего поэта, это отражение в поэзии тени его собственной личности. Во всем, что ни говорит мцыри, веет его собственным духом, поражает его собственной мощью». Все так, если оставаться в рамках процитированного отрывка или описания боя с барсом. Ну а если вспомнить другие строки?

Напрасно грудь
Полна желаньем и тоской:
То жар бессильный и пустой,
Игра мечты, болезнь ума.
На мне печать свою тюрьма
Оставила... Таков цветок
Темничный: вырос одинок
И бледен он меж плит сырых...

21-я главка, из которой взяты эти строки, завершается гибелью цветка, воспитанного в тюрьме и перенесенного в «соседство роз». «Собственный дух» Лермонтова здесь, конечно, есть, но вот «мощь», «огненная натура» — едва ли подобные слова послужат пояснением к 21-й главке поэмы.

По мере развертывания монолога Мцыри, звучащего на редкость слитно, спрессованного воедино чеканным четырехстопным ямбом со сплошными мужскими окончаниями и словно бы отрицающего самой своей фактурой любые противоречия, фигура героя-рассказчика незаметно начинает двоиться. Рядом с героической ипостасью Мцыри возникает иная — близкая лирическому герою Лермонтова, человеку времени «познания и сомнения». Могучий витязь, ловящий молнии, и темничный цветок, гибнущий от солнечного света, — два равно присутствующих в поэме обличия заглавного героя.

И это не единственная метаморфоза и не последний парадокс, с которым сталкивается читатель. Предыстория «Мцыри» началась задолго до 1830—1831 годов. Лермонтов вступил в литературу, когда жанр романтической поэмы уже пережил пору своего расцвета; он работал над поэмами, помня о том, что уже сделали Жуковский и Пушкин, Баратынский и Козлов, а также их многочисленные эпигоны. Старые композиционные схемы, устойчивые образы и сюжетные ходы должны были переоформиться и обрести новое бытие. Новаторство Лермонтова вырастает из его же традиционности, он переосмысливает «чужое», дабы сделать его «своим», перемещает привычные акценты, заставляет всту-

пать в нечаемый симбиоз то, что прежде существовало по отдельности. Из столкновения старых смыслов рождаются новые. Эта особенность лермонтовского письма обратила на себя внимание уже современников поэта (В. К. Кюхельбекер, С. П. Шевырев), а в XX веке стала предметом серьезных наблюдений литературоведов (Б. М. Эйхенбаум, в недавние годы — Ю. М. Лотман, М. Л. Гаспаров).

Самый стих поэмы, «упругость, энергия и звучное однообразное падение» которого «удивительно гармонируют с сосредоточенным чувством, несокрушимою силою могучей природы и трагическим положением героя поэмы» (Белинский), не был открытием Лермонтова. Четырехстопный ямб со сплошными мужскими окончаниями, парными (иногда тройными) рифмами появился в русской поэзии еще в 1822 году, когда Жуковский перевел «Шильонского узника» Байрона. Оригинальность этого метра не прошла мимо современников, свидетельством чему служат и пародии («Валдайский узник» Н. М. Языкова, между 1822 и 1824), и подражания («Нищий» А. И. Подолинского, 1830). Размер не просто «запомнился», но вошел в поэтическую культуру в единстве с рядом устойчивых мотивов (тюремное заключение, одиночество главного героя) и стилистических формул. Избрав этот метр, Лермонтов сознательно погружался в уже существующий поэтический мир, и отголоски «Шильонского узника» то и дело возникают в тексте «Мцыри». Так, существеннейший мотив поэмы — странная связь героя с ненавидимой им темницей — явно вырастает из финальной строки поэмы Байрона—Жуковского: «Я о тюрьме своей вздохнул».

Но дело не ограничивается прямыми реминисценциями. Мир романтической словесности, сосредоточенной на идее личности в ее роковом поединке с мирозданием, на редкость компактен. Встречи и сближения разных поэтов здесь неизбежны, что было отмечено еще на заре русского «байронизма». 11 ноября 1823 года Пушкин писал князю П. А. Вяземскому по поводу «Братьев разбойников»: «Некоторые стихи напоминают перевод “Шильонского узника”. Это несчастье для меня. Я с Жуковским сошелся нечаянно, отрывок мой на-

писан в конце 1821 года». Для Пушкина попадание в тон другого поэта было, как видим, «несчастьем». Для эпигонской поэзии конца 1820 — 1830-х годов — незамечаемой нормой. Для Лермонтова, подводящего итоги романтизма, словно бы инвентаризирующего набор основных тем, мотивов, стилистических ходов, «чужое слово» стало одной из важнейших *проблем*. Поэт не уходит от заимствований, но преодолевает их, сплавляя в невиданную амальгаму чужие речения и образы. То, что казалось «общим достоянием», штампом, становится у Лермонтова новым поэтическим словом.

Лермонтовский поэтический принцип — не «изобретение», но варьирование, игра смысловыми оттенками, неожиданное соположение разнородных, хотя и привычных мотивов. Все ключевые символы поэмы «Мцыри» (монастырь, тюрьма, колокольный звон, лес, сад, цветок, поток, горы, песня) к моменту ее создания уже обросли разнообразными смыслами, и поэт заставляет эти смыслы выявиться. Устойчивый и вроде бы однозначный образ под его пером начинает двоиться, мерцать, становится неуловимым. Не только герой обретает две ипостаси, но в двойном обличье предстанут и монастырь (тюрьма и обитель спасения), и лес (мир свободы и зловещая губящая героя сила), и сад (то уподобляющийся лесу и всему миру свободы, то означающий замкнутое, отделенное от мира пространство). Одно и то же явление «прочитывается» по-разному; одновременно явления полярные обретают подозрительное сходство: так, один и тот же мотивный комплекс (покой — прохлада — песня) может означать и русалочью ложь (песня рыбки, возникающая в бреду умирающего от зноя Мцыри), и подлинный высший покой (финал поэмы).

Сложное схождение и расхождение знакомых мотивов, постоянная оглядка на их прежние контексты, игра со свободным потоком ассоциаций, которые не могут не порождать устойчивые формулы, организуют лирическое целое «Мцыри». Читатель, словно повторяя путь поэта, принужден кружиться по романтическому космосу, припоминать старые стихи (точнее, они всплывают в подсознании помимо воли

поэта и читателя), в том числе и лермонтовские. Мотивной разноголосице противостоит (на самом деле — организует ее) единство тона, энергия стихового монолога, заставляющего почти отождествить героя и автора. Простое таит в себе сложное, а сложное готово обернуться простым. Музыкальность постоянно берет верх над литературностью, ассоциации важнее прямого рассказа, что чувствовал еще Белинский, недаром сравнивший «Мцыри» с «превосходной оперой», сочиненной на основе «посредственного либретто».

Исследователями неоднократно отмечалась антитетичность мышления Лермонтова, сказавшаяся в его поэтическом стиле. В самом деле, в «Мцыри» ясно видны однозначные антитезы героев (Мцыри и старый монах) или пространственных сфер (монастырь и воля). Не менее любопытно другое — стремление поэта увидеть в каждом явлении, в каждой крупине бытия скрытую антитезу, его умение ощутить все мироздание как неустоявшееся и убегающее от однозначной оценки, всегда способное обернуться собственной противоположностью, подобно тому, как превратилась в «чудо морское с зеленым хвостом» морская царевна.

«Музыкальная» природа вершинных лермонтовских поэм — «Демона» и «Мцыри» — призвана запечатлеть незапечатлимое. Яркое, но словно бы неустойчивое, вибрирующее смыслами слово Лермонтова, его кажущиеся противоречия становятся точным аналогом зыблущегося мира, над загадкой которого бьется поэт. Эстетическое совершенство поэмы, что заставляет воспринимать ее как монолит, сверкающий всеми цветами радуги, не отменяет, но подразумевает внутреннюю смысловую конфликтность. Апофеоз лермонтовской поэтической мощи должен рождать не ответы, но вопросы; восхищение художественной энергией поэмы не отменяет той тревоги, с которой она начиналась когда-то для Лермонтова: «Страстная душа томится...».

А должна ли томиться «страстная душа»? Что значит ее порыв в бесконечность? Стоит ли за ним крайний эгоизм того, кто не хочет идти общей дорогой, или истинная тяга к подлинному бытию, о котором забыли «люди Земли»? Это

извечный круг вопросов романтического миропонимания, выйти из которого поэту-романтику почти невозможно. Лермонтов не первым вступил в него, он не избежал частого искушения — абсолютизировать лишь один из возможных ответов, но сила его поэзии — «Мцыри» не в последнюю очередь — в другом. Лермонтов сумел уловить самый трагизм столкновения разных ответов, а потому и выйти из казалось бы замкнутого круга. Выйти, сохранив память о долгих блужданиях, запечатлев весь сложный маршрут своих духовных поисков, не менее тяжкий, чем тот, что лежал перед его героем. Попытаемся проследить вихреобразное движение поэтической мысли.

Основу поэмы составляет монолог героя (24 главки), предваренный коротким (2 главки) вступлением. Прием апробированный: так строятся «Братья разбойники» Пушкина и «Чернец» Козлова. Приметно, однако, и отличие: у Пушкина и Козлова начальные стихи мотивируют дальнейший рассказ героя, знакомят с ним — у Лермонтова этому служит лишь 2-я главка. В 1-й речь идет о другом — описание монастыря и могил грузинских царей напоминает не введения, но финалы известных поэм. Так, Пушкин завершил «Кавказского пленника» (к вящему удивлению Вяземского) политизированным эпилогом о покорении Кавказа. Вслед за ним Баратынский заключил сходным образом «Эду» («Ты покорился, край гранитный...» — о Финляндии). «Одические» концовки вступали в контраст с романтическим повествованием, «частная драма» Пленника и Черкешенки или Эды «вдруг» оказывалась эпизодом грандиозного исторического действия. Финальная смена масштаба заставляла по-иному ощущать лирическую экспрессию основного текста, как бы снимала вопрос о трагизме личных судеб. Существенно, что и в «Кавказском пленнике», и в «Эде» страдающими оказывались героини — представительницы того мира, покорение которого воспевалось в эпилогах. В «Мцыри» всё «похоже» и всё не так: превращение «эпилога» в «пролог» меняет психологический настрой читателя, который следит за судьбой героя, уже зная о судьбе Грузии.

В истории русской поэмы был сходный прецедент: Пушкин начал «Медный всадник» торжественным гимном граду Петра, стоящему «неколебимо как Россия». Бедственная история Евгения, его тяжба с медным императором, окончившаяся безумием, свершается на фоне той торжественной музыки вступления, о которой не может забыть читатель. Неизвестно, помнил ли Лермонтов в пору работы над «Мцыри» о композиции «петербургской повести», но ясно, что его решение с пушкинским совпало лишь формально.

Первая главка поэмы не о России, покоряющей Грузию, но о Грузии покоренной и умиротворенной. История размыта, недавнее прошлое отодвинуто вдаль. «Такой-то царь, в такой-то год...» — так говорят о чем-то весьма отдаленном; картина разрушающегося монастыря должна свидетельствовать о давности событий, мотивы «ветхости», «древности» пронизывают все описание. Мир первой главки — это мир, погруженный в летаргию.

Решение это не случайно: для Лермонтова Грузия — часть того мира, что именуется Востоком. В стихотворении «Спор» (1841) Казбек начинает свой рассказ об этом спящем царстве как раз с Грузии.

Посмотри: в тени чинары
Пену сладких вин
На узорные шальвары
Сонный льет грузин...

В этом фрагменте примечательны слова: «тень», «сладкий», «льет», «сонный»; без них — или родственных им — не обходятся лермонтовские описания блаженного состояния или блаженного уголка (достаточно вспомнить такие стихотворения, как «Когда волнуется желтеющая нива...» или «Выхожу один я на дорогу...» да и финал «Мцыри»). Блаженный покой, царство бездействия и сладкого забвения, исключаящее мятежные порывы, особое состояние духа (крепко связанное с особым характером окружающего пространства) достижимо только в мечтах. Такой рисуется

Грузия — страна, расположенная на грани миров: могучей и деятельной России и диких, первозданных, свободных гор.

В «Споре» мир гор представлен лишь олицетворенно, могучими вершинами — в «Мцыри» он описан подробно, с ним связан (точнее, от него оторван) герой поэмы. Тем важнее обобщенный образ пограничной страны, где стоит монастырь и томится Мцыри, нарисованный во вступительных строках поэмы.

И божья благодать сошла
На Грузию! — она цвела
С тех пор в тени своих садов,
Не опасая врагов,
За гранью дружеских штыков.

В первый раз мы встречаем здесь слово «сад», издавна обозначавшее место блаженства (ветхозаветная семантика Эдема актуальна для всей европейской культуры). Блаженство садов Грузии неотделимо от «дружеских штыков» — сад, в который просит перенести себя Мцыри, — это сад ненавистного ему монастыря. Начало и конец поэмы символически «зарифмованы».

Сад — это попытка создать в тенетах несвободы островок свободы, это живое в мертвом мире, а потому образ сада предполагает двойное прочтение. «Кругом меня цвел божий сад», — восклицает Мцыри, описывая свое положение наутро после побега. Герой, перешагнувший порог монастыря, ощущает себя и открывшийся (обретенный) мир свободными. Мечта о родине, подвигнувшая Мцыри на побег, кажется герою поэмы уже сбывшейся: в 11-й главке он ощущает полное единство с миром природы, описанным с почти библейскими яркостью и торжественностью. Заметим, что герой только что (10-я главка) избежал гибели: он не сорвался в пропасть — «божий сад» уберег Мцыри. Лермонтов подчеркивает значимость эпизода, введя внешне немотивированно образ другого своего любимого героя.

Вглядываясь в бездну, в «ступени» ведущих вниз скал,
Мцыри вспоминает о павшем ангеле:

Но лишь злой дух по ним шагал,
Когда, низверженный с небес,
В подземной пропасти исчез.

Падение демона противостоит «райскому» ощущению Мцыри. Однако чувство обмануло героя; он действительно в раю, только ни он раю, ни рай ему не нужны.

И все природы голоса
Сливались тут; не раздался
В торжественный хваленья час
Лишь человека гордый глас.

Мцыри пока еще не вспоминает о том, что он человек, а живому человеку не место в Эдеме. Выше Мцыри говорит: «Я сам, как зверь, был чужд людей / И полз и прятался, как змей», но и уподобиться зверю до конца герой не может. Мцыри нужен не «сад божий», пусть и пленяющий своей торжественной красотой, — он думает о родине — цели своего побега.

Но перед этим сад претерпит важное изменение. Спустившийся к потоку Мцыри слышит голос, а затем видит грузинку. Исчезает мир, подобный тому, что существовал в первый день творенья, — возникает заданная вступительной главкой ассоциация: сад — Грузия. Поток, чарующая песня, женщина, «мрак очей» которой «полон тайнами любви», — Мцыри теряет «природный» образ, он очарован и заворужен:

Помню только я
Кувшина звон — когда струя
Вливалась медленно в него,
И шорох... больше ничего.

Мцыри провожает взглядом грузинку, тоскует о закрытой для него навек двери сакли, а потом видит грузинку во сне.

Мир свободы, в котором герой чувствовал себя своим, распался — мир блаженства оказался чужим. Чудное видение грузинки отзовется в предсмертном сне Мцыри, где вновь будет вода («влажное дно»), песня, женское начало, воплощенное в золотой рыбке, где — буквально — зазвучат те же сладкие звуки (аллитерации на «л'» и «j»):

«О милый мой! не утаю,
Что я тебя люблю,
Люблю как вольную струю,
Люблю как жизнь мою...»

Русалочья песня вводит мотив вечного сна, тонко перекликающегося с той летаргической атмосферой, что окутывает лермонтовскую Грузию. Мечта о покое и любви оборачивается наваждением, точно так же, как наваждением оборачивается чувство сопричастности свободному миру природы («божьему саду»). Вспомним, Мцыри был уже готов уподобить себя змее (9-я главка) — и это было логично: в мире божьем все твари равно славят творца, и змея или шакал не хуже барса. В 22-й главке змея появляется вновь — и в новом обличье, гармонирующем с изменившейся обстановкой («Мир божий спал / В оцепенении глухом / Отчаянья тяжелым сном»). Рай превратился в раскаленную пустыню, где нет места живому существу: скользящая по песку змея — мертва, недаром сравнивается она с рукотворным орудием смерти — кинжалом.

Превращение «божьего сада» в выжженную пустыню (напомним, что Мцыри все время находится в одном и том же пространстве, далеко от монастыря он не ушел) означает не только слабость и отверженность Мцыри. За пейзажной метаморфозой стоит лермонтовская концепция Востока, уравнивающая пустыню и оазис. В уже упоминавшемся «Споре» вслед за роскошными «райскими» картинами погруженных в сладкий сон Грузии и Персии следует описание мертвых (спящих) пустынь Палестины, Египта и Аравии. Умирая от зноя, Мцыри видит слияние Арагвы и Куры и лишь затем

бредит о «влажном дне». «Знойная» и «блаженная» формы небытия взаимосвязаны и равно губительны для живого человека.

Именно в 22-й главке (полуденный зной) Мцыри «освобождается» от чисто природного начала, столь мощного прежде, и предстает страдающим человеком. Мука героя косвенно уподобляется высшему образцу муки — страстям Христовым: возникает общехристианский, но в поэзии Лермонтова* отмеченный мотив коронования терновым венцом:

Напрасно прятал я в траву
Мою усталую главу;
Иссохший лист ее венцом
Терновым над моим челом
Свивался...

Мотив этот подготовлен в 15-й главке (ночные блуждания сбившегося с пути Мцыри):

Напрасно в бешенстве, порой,
Я рвал отчаянной рукой
Терновник, спутанный плющом...

Здесь нет «страстотерпения», ибо и сам Мцыри не принял еще человеческой ипостаси; он не страждет, но по животному борется с преградой («Но, верь мне, помощи людской / Я не желал... Я был чужой / Для них навек, как зверь степной»). Поразителен контраст между героем в 15-й и 23-й главках: в первом случае он сосредоточен и замкнут, молчание для него высшая добродетель, а любой контакт с людским миром — зло («И если б хоть минутный крик / Мне изменил — клянусь, старик, / Я б вырвал грешный мой язык»); во втором — отнята сама возможность общения, жалобы, молебны, столь естественная в предсмертных муках

* «И прежний сняв венок, — они венец терновый, / Увитый лаврами, надели на него» («Смерть поэта»).

и выдающая человеческую природу: «Хотел кричать — язык сухой / Беззвучен и недвижим был...».

Во время ночных блужданий Мцыри еще почитает себя свободным сыном природы, включенным в ее мир и, следовательно, равным прочим ее детям. Отсюда — особая значимость сцены битвы с барсом, борьбы, подобной любви. Давняя мечта героя — «пылающую грудь / Прижать с тоской к груди другой, / Хоть незнакомой, но родной» — парадоксальным образом сбывается в единоборстве с барсом («Обнявшись крепче двух друзей»). Победа над могучим зверем — высшее и последнее торжество Мцыри, он может существовать в вольном лесу (в который неприметно обернулся «божий сад»), но именно вспоминая бой с барсом, герой вновь возвращается к теме родины: «...быть бы мог в краю отцов / Не из последних удальцов». Мог бы быть... Но не стал.

«Могучий дух» отцов горского мальчика бессилен в поединке — не с природой (здесь как раз — покуда природа остается только природой — все в порядке), но с роком, оторвавшим героя от родной почвы. Одержав победу над барсом, Мцыри окончательно сбывается с дороги, и здесь возникает одно из важнейших понятий лермонтовской поэмы, шире — круга идей Лермонтова. Произнесено роковое слово:

Но тщетно спорил я с судьбой:
Она смеялась надо мной!

«Дикий» горец равен зверю лишь с точки зрения самодовольного «европоцентрического» сознания. Он человек своей культуры, своей традиции, отрыв от которой болезнен и безысходен. Судьба вырвала Мцыри из родного мира, а затем начала играть с ним. Родина осталась недостижимой и даже чужой, живущей лишь в обманчивых воспоминаниях (идиллическая 7-я главка: «И вспомнил я отцовский дом...»). Дважды возникает в поэме мотив отделенности героя от родного бытия: «Грозой оторванный листок» — говорит о себе Мцыри в 3-й главке, а это сравнение напоминает об устойчи-

вом символе бесприютного странничества, в европейской поэтической традиции первой половины XIX века связываемом с известным стихотворением А. Арно «Листок». В 21-й главке герой произносит: «Да, заслужил я жребий мой!» — этот-то фрагмент и завершается образом гибнущего на свету темничного цветка. «Вина» Мцыри — вина трагического, без вины виноватого героя.

Мотив вины героя, оказавшегося неспособным преодолеть «тюремное» пространство, четко выражен во фрагменте, исключенном из текста. В предсмертных видениях Мцыри ему является вереница горцев-всадников, кидающих презрительные взгляды на мальчика-монаха. Отец героя, едущий последним, смотрит на Мцыри с жестоким упреком, — но тщетно:

И стал он звать меня с собой,
Маня могучею рукой,
Но я как будто бы прирос
К сырой земле: без дум, без слез,
Без чувств, без воли я стоял
И ничего не отвечал.

Исследователи поэмы (Д. Е. Максимов, Ю. М. Лотман) справедливо указывали на руссоистский характер антитезы «вольная жизнь горцев» — «неволя европейского цивилизованного мира» («монастырь») в «Мцыри». Действительно, свободное существование в горах, «где люди вольны, как орлы», глубоко опозитизировано, но это не отменяет двух важных моментов. Во-первых, «природа» в поэме — это отнюдь не только мир гор. Во-вторых, для Мцыри его родина идеал, но недостижимый. «Простой человек» (так характеризует Мцыри Д. Е. Максимов) оказался в «непростой» среде, которая наложила на него неизгладимый отпечаток.

Здесь нервное средоточие поэмы, отчасти проясняющее, зачем понадобился Лермонтову тот ряд метаморфоз героя, пейзажа, ситуации, о котором шла речь выше. Белинский назвал «Мцыри» произведением «субъективным» — иной романтическая поэма и быть не может. «Простой человек»

в нынешнем мире, по концепции Лермонтова, несет тот же груз «познания и сомнения», что и человек «непростой». В выражении «герой нашего времени» скрыты ирония и боль, вовсе не отрицающие сочувствия к Печорину, тоже ведь тоскующему по «естественной жизни», примеривающемуся к черкесским нравам и их вольному бытию. Не отделяет и самого себя поэт от поколения, чье грядущее «иль пусто, иль темно» («Дума»), прочерчивает линию мучительной связи между «избранником небес» и пошлой толпой в «Не верь себе». И взваливает невыносимый духовный груз на плечи горского мальчика — тоже сына лермонтовского времени.

«Святая родина», о которой мечтает Мцыри, недостижима для него, как недостижим для Печорина мир горцев, как недостижим для современного поэта — идеал поэта времен минувших, чей голос «звучал как колокол на башне вечевой / Во дни торжеств и бед народных», как невозможна встреча сосны и пальмы («На севере диком стоит одиноко...») или узнавание расставшихся возлюбленных в мире ином («Они любили друг друга так долго и нежно...»). Пространство, отделившее Мцыри от отчизны, непреодолимо, ибо оно сродни *времени*, истории, отделившей нынешнее слабое и изверившееся поколение от эпохи богатырей, человеческой мощи, народного единства. Человеку не дано перешагнуть свое время, как не дано сдвинуться с места горным утесам:

Я видел груды темных скал,
Когда поток их разделял,
И думы их я угадал:
Мне было свыше то дано!
Простерты в воздухе давно
Объяты каменные их
И жаждают встречи каждый миг;
Но дни бегут, бегут года —
Им не сойтися никогда!

Мцыри разгадывает тайные думы скал потому, что в них читает свою мечту. Обреченную, но дающую ему жизнь. Ибо

и знай Мцыри, что ждет его, он все равно бы совершил свой роковой шаг, споря не с монастырем, где никто ему худого не делал, но с судьбой, пытаясь найти путь не только домой, но и к своей сути. Так плачет об улетевшей тучке утес (а ведь разлука оказалась следствием мимолетного «ложного свидания»). Так молят о встрече с кем-нибудь три пальмы, которых ждет гибель от этой встречи. Так рыдает вечно губящая и вечно любящая царица Тамара. Неодолимый порыв к иному бытию всякий раз разбивается о жестокий закон судьбы, играющей с миром и героем.

В раннем (1830) стихотворении «Еврейская мелодия» Лермонтов начертал общий облик своего мироздания, где всякая незыблемость грозит обернуться миражом; вслед за пейзажной зарисовкой, напойенной дрожащим и обманывающим лунным светом, словно качающейся в зыбком и странном стиховом размере, идет горькая и общеобязательная сентенция.

Но поймать ты не льстись и ловить не берись:
Обманчивы луч и волна.
Мрак тени твоей только ляжет на ней,
Отойди ж — и заблещет она.

Светлой радости так беспокойный призрак
Нас манит под холодной мглой;
Ты схватить — он шутя убежит от тебя,
Ты обманут — он вновь пред тобой.

Судьба манила Мцыри, как «беспокойный призрак». Поняв это, мы поймем, почему герою не дано было покинуть «тюремное» (околомонастырское) пространство. Не Мцыри двигался, но пейзаж вокруг него менял обличья. Мы видели его начальную и конечную ипостаси: «божий сад» и «сжигаемый мир», но между ними пространство принимало иное обличье — ночью Мцыри был в лесу.

В архаических представлениях лес — место испытания героя, аналог загробного царства, важнейшая преграда на его

пути к желанной цели. Этим объясняется богатая и противоречивая история образа «леса». Лес одновременно притягателен и страшен, ибо он сулит герою победу и возможность проявить себя, но он же готов поглотить героя, умертвить его. Такая двойственная оценка леса явно выражена в некоторых важных для Лермонтова текстах. Во-первых, это пушкинские «Братья разбойники», где лес одновременно и обитель свободы («Мне душно здесь... я в лес хочу», — бредит в тюрьме младший брат; ср. в «Евгении Онегине»: «Как в лес зеленый из тюрьмы / Перенесен колодник сонный, / Так уносились мы мечтой / К началу жизни молодой»), и место грехопадения, ведущего к гибели (в том же монологе: «Не он ли сам от мирных пашен / Меня в дремучий лес сманил / И ночью там, могущ и страшен, / Убийству первый научил?»). Более вероятно, однако, воздействие на Лермонтова другого источника — «Лесного царя» Гете. Лес (мир свободы) манит Мцыри, как манит Лесной царь младенца в балладе, лес дает ему ощутить сладость борьбы и победы, лес губит героя, как и в балладе Гете. Природа становится аналогом судьбы, лес (срединная ее ипостась) морочит героя и торжествует победу над ним.

Показательно, что Лермонтов не забывает оставить для читателя «заметы», по которым тот может уловить прячущееся постоянство пейзажного мира поэмы. Лес полон той же торжественной свободы, что и «божий сад». Лес так же, как и раскаленная пустыня, «вооружен» терновником. Он словно бы «развернут» и к светлому, и к мрачному полюсам поэмы, подобно тому, как сами эти пространства готовы обернуться друг другом.

Итак, за природой в поэме стоят история и судьба с их демонической иронией, спор с которыми — удел лермонтовского поколения, лермонтовских героев, самого поэта. За судьбой горского мальчика — роковое единоборство человека с безжалостным и равнодушным временем, словно предлагающим на выбор: гибель или жизнь во сне, бессмысленное стремление к идеалу или волшебный покой летаргии. То, что героем на сей раз избран человек, нынешнему вре-

мени чуждый, не снимает (как может показаться) извечного лермонтовского конфликта, но заостряет его.

За три года до «Мцыри» Лермонтов уже прикоснулся к теме «молодой варвар и дряхлеющая цивилизация». В «Умирающем гладиаторе» он примеривался к будущей поэме. Герой стихотворения гибнет чужой и «буйному Риму», для которого он «освистанный актер» (здесь важна постоянная для романтической культуры и актуальная для Лермонтова ассоциация: гладиатор — актер — поэт; гибель на арене — искусство), и свободной далекой родине, на которую ему нет возврата: «Прости, о гордый Рим, — прости, о край родной...». Но далее Лермонтов сравнивает сегодняшний «европейский мир» отнюдь не с погибшей античной цивилизацией, но с самим гладиатором, столь похожим на Мцыри:

И пред кончиною ты взоры обратил
С глубоким вздохом сожаленья
На юность светлую, исполненную сил,
Которую давно для язвы просвещенья,
Для гордой роскоши забыл.
Стараясь заглушить последние страданья,
Ты жадно слушаешь и песни старины,
И рыцарских времен волшебные преданья—
Насмешливых льстецов несбыточные сны.

Аналогия не полна, да и не может быть полной, поэтические вариации меняют характер темы. В «Мцыри» под ядовитую иронию не подпадут мечты о родине, неотделимой от старины, могущества и неискаженной сущности героя. Важно другое: Лермонтов чувствовал связь трагедии сегодняшнего мира и трагедии «варвара», невольно вкусившего от плодов цивилизации.

Умирающий Мцыри — человек на границе двух разных миров с их разными духовными устремлениями. В предпоследней главке герой вступает в спор с христианским Богом и отвергает его закон, что «всем законной чередой / Дает страданье и покой...» Отвергается сам рай (вспомним, как

варьировалась тема рая в поэме), противовесом которому мыслится далекий горный пейзаж, с которым связано детство Мцыри:

Увы! — за несколько минут
Между крутых и мрачных скал,
Где я в ребячестве играл,
Я б рай и вечность променял...

Приглядимся к этому скупому описанию. Родина предстает без идиллических мотивов (семейных, бытовых, пейзажных, с выраженной «ласкающей» семантикой; ср. в 7-й главке «В ущелье там бежал поток, / Он шумен был, но не глубок; / К нему, на золотой песок, / Играть я в полдень уходил...», там же описание семьи и аула, перекликающееся с картинами «края родного» в «Умиравшем гладиаторе»). Перед нами нечто мрачное, отгороженное от мира, едва ли не враждебное ему. Конечно, подобное решение вырастает из традиции описаний «дикой» и «грубой» жизни горцев (например, в «Хищниках на Чегеме» Грибоедова), но возникает-то оно в поэме лишь однажды, как бы сдвигая прежнее и будущее, содержащееся в 26-й, последней, главке, описание «далекой родины». Здесь видится сознательная установка на контраст. Апогей богоборчества Мцыри перекликается с единственным упоминанием в поэме демона. Напомним еще раз финал 10-й главки:

...на краю
Грозящей бездны я лежал,
Где выл, крутясь, сердитый вал;
Туда вели ступени скал;
Но лишь злой дух по ним шагал,
Когда, низверженный с небес,
В подземной пропасти исчез.

Но за «демоническим» финалом следует иной: в последний раз возникает образ сада, на сей раз — монастырско-

го, тоже пограничного, расположенного между «тюрьмой» и «волей» (и их связующего) локуса. Вновь переливаются цвета, сияет голубое небо, дышит тень. Вновь видится родина, которая не казнит отпавшего невольного от нее сына, но прощает его. Прохлада — тень — песня: в который раз возникает лермонтовский образ блаженного мира забвенья. Реальность переходит в мираж, сон в «легкую» смерть, дающую последнюю свободу. Голос друга или брата (впервые возникает этот образ в самых последних строках поэмы!) успокаивает мятущегося героя:

вполголоса поет
Он мне про милую страну...
И с этой мыслью я засну,
И никого не прокляну!

Чарующий покой примирения не отменяет страстных порывов Мцыри. Покой у Лермонтова не перечеркивает внутренней тревоги. Чудные видения обретают реальность, лишь когда утихает бунтующее сердце, когда умирает лермонтовский герой — вечный странник, изгнанник, беглец.

Размышляя о поэме Лермонтова и его странном герое, мы не раз прибегали к аналогиям, старались одними лермонтовскими строками прояснить другие. Вот еще одна попытка в том же роде. Стихотворение, о котором пойдет речь, было написано в том же 1839 году, что и «Мцыри», но чуть позже. Так же, как и «Мцыри», оно выросло из давних набросков Лермонтова, вроде бы и не имеющих отношения к герою новых стихов. Стихи же были посвящены памяти старшего друга, поэта, ссыльного декабриста Александра Одоевского, жизнь которого была борьбой с миропорядком во всех смыслах этого слова. Что дорого Лермонтову в Одоевском? То, чего нет у людей лермонтовского поколения, — юность, свежесть и неотрывная от них внутренняя свобода. Они не уберегли Одоевского от злосчастия и ранней кончины — «И свет не пощадил — и Бог не спас». Но разве напрасна была его жизнь, столь несхожая с существованием людей «тридцатых

годов» — времени «познания и сомнения»? А ведь он жил и в эти годы, нес их тяжелый груз, и упал, не выдержав. И что же осталось?.. А примерно то, что видит и слышит в последней главке Мцыри:

...И вокруг твоей могилы неизвестной,
Все, чем при жизни радовался ты,
Судьба соединила так чудесно:
Немая степь синее, и венцом
Серебряным Кавказ ее объемлет;
Над морем он, нахмурясь, тихо дремлет,
Как великан, склонившись над щитом,
Рассказам волн кочующих внимая,
А море Черное шумит не умолкая.

Пейзаж тоже умиротворенный. И время опять словно остановилось. Но почему-то в этом величавом покое, в этой лазурной ясности, в этой живой песне моря слышится тревога, слышится все то, что вело лермонтовских героев, манило и звало, обманывало, но не могло изменить и подавить их. То, с чего началась некогда поэма о юноше в монастыре; то, что лучше любых размышлений передает ее потаенную — и такую наглядную — суть: «Страстная душа томится. Идеалы».

1989

ОБ «АНТИИСТОРИЗМЕ» ЛЕРМОНТОВА

Исторические и историософские воззрения Лермонтова неоднократно становились предметом исследовательского внимания*. При этом лермонтовская трактовка истории (прежде всего — соотношения прошлого и настоящего) могла встраиваться в различные идеологические и культурные контексты: напрямую связываться с общественной ситуацией начала николаевского царствования (Лермонтов — наследник потерпевших поражение декабристов), соотноситься с общеевропейским романтическим опытом (трагическая судьба поэта, его конфликт с властью, педалируемый современниками и влиятельной оппозиционной критикой XIX века, и статус национального классика заставляли советских исследователей избегать напрашивающегося штампа — «реакционный романтизм»), выводиться из руссоистских традиций и осмысливаться как предвестье «толстовского направления» (принципиально важная работа Ю. М. Лотмана**). Неизменным, однако, оставался взгляд на самую суть лермонтовского историзма, с афористическим блеском выраженный Белинским при сопоставлении стихотворения «Бородино» и «Песни про царя Ивана Васильевича...»: «Жалоба на настоящее поколение, дремлющее в бездействии, зависть к великому прошедшему, столь полному славы и великих дел»***. Тезис этот, будучи во многом верным и, пожалуй,

* См. опыт подведения «предварительных итогов»: Пульхридова Е. М. Историзм // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 202—204. Там же приведена основная литература вопроса.

** Лотман Ю. М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов // Лотман Ю. М. Русская литература и культура Просвещения. М., 1998. С. 285—296; см. также: Лотман Ю. М. Поэтическая декларация Лермонтова («Журналист, читатель и писатель») // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки. Рецензии. Выступления. СПб., 1996. С. 530—542.

*** Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1978. Т. 3. С. 238 («Стихотворения М. Лермонтова», 1841).

незаменимым в качестве отправного пункта исследования, нуждается, однако, в некоторых уточнениях.

Действительно, «прошлое» и «настоящее» у Лермонтова противопоставлены со всей возможной решимостью. При этом «прошлым» могут оказываться сравнительно недавние события, например, присоединение Грузии или Отечественная война. Борьба с Наполеоном («Поле Бородина», 1830 или 31; «Два великана», 1832; «Бородино», 1837) последовательно «фольклоризируется». В «Мцыри» искомая дата (1801) погружена в хронологическую неопределенность, а весь антураж полуразрушенного монастыря наводит на мысль о далеком прошлом:

Но не курится уж над ним
Кадильниц благовонный дым,
Не слышно пенья в поздний час
Молящих иноков за нас.
Теперь один старик седой,
Развалин страж полуживой,
Людьми и смертью забыт,
Сметает пыль с могильных плит,
Которых надпись говорит
О славе прошлой — и о том,
Как, удручен своим венцом,
Такой-то царь, в такой-то год,
Вручал России свой народ*.

Соответственно и событийный ряд поэмы (при том, что важен в ней как раз конфликт «прошлого» и «настоящего», отождествляемый Лермонтовым с конфликтом кавказского и «европейского» начал, свободы — дикости и рабства — цивилизации) невольно воспринимается как весьма давний — при жизни Мцыри монастырь еще не был руинами (ср.

* Лермонтов М. Ю. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1989. Т. 2. С. 469. Далее стихотворные тексты Лермонтова цитируются по этому изданию; в скобках римской цифрой указывается том, арабской — страница.

также фольклорно-эпическое «Однажды...», открывающее собственно историю горского мальчика).

Существенно и то, что в «Мцыри» Лермонтов «переворачивает» конструкцию пушкинских поэм: «историко-политический эпилог» становится «прологом». Впервые (и наиболее решительно) Пушкин завершает романтический сюжет политической кодой (связанной с основной историей лишь обстоятельствами места) в «Кавказском пленнике», затем менее агрессивно повторяет этот прием в «Цыганах» («В стране, где долго, долго брани / Ужасный гул не умолкал, / Где повелительные грани / Стамбулу русский указал, / Где старый наш орел двуглавый / Еще шумит минувшей славой*»). Ход этот подхвачен в «Эде» Баратынским («Ты покорился, край гранитный, / России мочь изведаль ты / И не столкнешь ее пяты, / Хоть дышишь к ней враждою скрытной! / Срок плена вечного настал, / Но слава падшему народу!**»). В новой функции прием использован в «Полтаве» («Прошло столет — и что ж осталось / От сильных, гордых сих мужей, / Столь полных волею страстей? <...> Но дочь преступница... преданья / Об ней молчат»***). Если у Пушкина и Баратынского ассоциации между судьбами героинь и покоренных окраин звучат приглушенно, а мотив гибели свободного мира под напором истории (цивилизации) оказывается одним из возможных смысловых итогов их поэм (ср. отказ Баратынского от восстановления эпилога при переизданиях «Эды»), то Лермонтов строит «Мцыри» под знаком уже свершившейся катастрофы. Жизнь горского мальчика в монастыре — аналог бытия прежде свободной и сильной страны, которая выбрала рабство:

И божья благодать сошла
На Грузию! Она цвела

* Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977. Т. 4. С. 169.

** Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1989. С. 367; в силу требований московской цензуры, а затем гибели альманаха «Звездочка» эпилог «Эды» был опубликован только в 1860 году, то есть Лермонтову не был известен.

*** Пушкин А. С. Т. 4. С. 220.

С тех пор в тени своих садов*,
Не опасая врагов,
За гранью дружеских штыков (II, 469).

Сказав о судьбе Грузии, Лермонтов предрекает конечное поражение Мцыри**. (Так помещенное в «Предисловии» к «Журналу Печорина» сообщение: «Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер»*** усиливает тему обреченности в «Тамани», «Княжне Мери» и «Фаталисте»; застрахованный от локальных опасностей — покушений «ундины», Грушницкого и пьяного казака — герой все равно стоит под знаком близкой смерти.)

Не менее интересен эпилог «Демона», где вполне метафизическая (вневременная) проблематика поэмы получает условно историческую «прописку» — мы узнаем о давности произошедших событий («условно кавказский» антураж поэмы не подразумевал каких-либо датировок), возникает характерный мотив руин и забвенья:

Все дико; нет нигде следов
Минувших лет: рука веков
Прилежно, долго их сметала —
И не напомним ничего
О славном имени Гудала,
О милой дочери его! (II, 466).

* Ср. особую значимость темы «сада» в поэме. В частности, «сад» оказывается местом последнего успокоения Мцыри, своего рода медиатором между недостижимым Кавказом и оберегающим героя монастырем. Подробнее см. в статье «Страстная душа томится...».

** Формально Лермонтов мог учитывать опыт «Медного всадника», где «историко-политический» фрагмент также помещен в начало повествования («Вступление»), однако семантика соотношения «вступление»/«основной текст» в поэмах полярна: в «Медном всаднике» актуализируется трагическая обусловленность настоящего прошлым (единство истории), в «Мцыри» — их противопоставление, роковой разрыв.

*** Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1957. Т. VI. С. 248; далее проза Лермонтова цитируется по этому изданию, страницы указываются в скобках.

Хотя Демон мыслится фигурой, с одной стороны, вневременной, а с другой — воплощающей «современность» (отрицание Бога, отчаяние, скептическое презрение к миру, губительная любовь и т. п.), откуда необходимо подчеркнуть его величие и притягательность, Лермонтову требуется некоторая «историзация» (она же «фольклоризация», «поэтизация») сюжета. Перемещение Демона в современность происходит в «Сказке для детей» (1840) с ее демонстративно антипоэтическим зачином («Умчался век эпических поэм, / И повести в стихах пришли в упадок»), ориентацией на «прозаизированную болтовню», противопоставлением прежнего «могучего образа», от которого поэт «отделался — стихами» новому — «Но этот черт совсем иного сорта — / Аристократ и не похож на черта» (II, 489, 491, 490) — при точном сохранении центральной мизансцены прежней поэмы (демон над спящей возлюбленной). «Исторический» и/или экзотический колорит гарантирует масштабность персонажа* и конфликта.

Точно так же любая «прививка современности» разрушает цельное — «простое», народное, доцивилизационное — сознание и соответствующий ему мир. Проблема «простого человека» в творчестве Лермонтова была предметом пристального внимания Д. Е. Максимова и Ю. М. Лотмана**. Выдающиеся исследователи, расходясь в деталях, последовательно героизируют лермонтовского персонажа, противопоставляют его демоническим индивидуалистам***, а причину бедствий Мцы-

* Отсюда значимость перемещения Печорина из Петербурга (незавершенный роман «Княгиня Лиговская») на Кавказ.

** Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964; Лотман Ю. М. Истоки «толстовского направления»...

*** Традиция эта восходит в конечном счете к Аполлону Григорьеву, подчеркивавшему, впрочем, в Мцыри (и сходных с ним, с точки зрения критика, Арбенине и Арсении) в противовес Печорину «силу отчасти зверскую <...> которая сама в лице Мцыри радуется братству с барсами и волками» («Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Статья первая. Пушкин — Грибоедов — Гоголь — Лермонтов», 1859); цит. по: Григорьев Аполлон. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 108.

ри видят в искаженном миропорядке. Вне их поля зрения остается 21 глава поэмы, открывающаяся покаянием героя («Да, заслужил я жребий мой»). В речи Мцыри обнаруживаются словесные формулы, сходные с теми, что обычно характеризуют у Лермонтова его злосчастное поколение:

Напрасно грудь
Полна желаньем и тоской:
То жар бессильный и пустой,
Игра мечты, болезнь ума.

Герой «виновен» (разумеется, не в силу личных свойств), ибо: «На мне печать свою тюрьма / Оставила...» Далее развивается метафора «цветка темничного» (II, 484—485), перекликающаяся с «Думой» («тощий плод, до времени созрелый» — II, 29). Дополнительным подтверждением невольной включенности Мцыри в сферу «современности» («познания и сомнения») служит фрагмент, не вошедший в основной текст поэмы, — видение, в котором обессилевшему герою предстает череда горских воинов-всадников:

Их бранный чуден был наряд
.....
И кажды <й>, наклонясь с коня,
Кидал презренья полный взгляд
На мой монашеский наряд
И с громким смехом исчезал...
Томим стыдом, я чуть дышал,
На сердце был тоски свинец...
Последним ехал мой отец.
И вот кипучего коня
Он осадил против меня
И, тихо приподняв башлык,
Открыл знакомый бледный лик
.....
И стал он звать меня с собой,
Маня могучею рукой,

Но я как будто бы прирос
К сырой земле: без дум, без слез,
Без чувств, без воли я стоял
И ничего не отвечал (II, 595—596).

Бессильному сыну является могучий, закованный в латы, отец и манит его за собой; атмосфера видения и бледный лик отца естественно заставляют предположить в нем умершего (ср. в 7 главке: «А мой отец? Он как живой / В своей одежде боевой / Являлся мне, и помнил я / Кольчуги звон, и блеск ружья» — II, 474). Источник нагляден — это 4 сцена I акта «Гамлета»*. Вводя гамлетовскую реминисценцию, Лермонтов косвенно уподобляет Мцыри датскому принцу, воспринимаемому как образцовый пример трагической рефлексии (при этом Мцыри в отличие от Гамлета так и не исполняет своего долга). «Простой человек» в современном контексте не только оказывается жертвой времени, но и несет на себе его отпечаток, он не может быть вовсе свободным от рефлексии, безволия, причастности злу**. Отсюда невозможность истинного героя в «наше время». Отсюда же невозможность «недостойного» героя в непременно поэтизируемом прошлом.

Одни и те же сюжеты или феномены получают принципиально различную эмоциональную окраску и оценку, попадая в «старый» или «новый» контекст. Так, в стихотворении «Я к вам пишу случайно — право...», справедливо интерпретируемом как решительно антивоенный текст, описание прежних битв дано с эпическим спокойствием:

Вот разговор о старине
В палатке ближней слышен мне,

* Отмечено в моем комментарии к изд.: *Лермонтов М. Ю. Мцыри*. М., 1989. С. 189. Об особом интересе Лермонтова к «Гамлету» см.: Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965. С. 241—245; *Лермонтовская энциклопедия*. С. 622—623 (статья Ю. Д. Левина); *Лотман Ю. М. Лермонтов. Две реминисценции из «Гамлета»* // *Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии*. С. 543—545.

** Подробнее см. в статье «О балладном подтексте “Завещания”».

Как при Ермолове ходили
В Чечню, в Аварию, к горам;
Как там дрались, как мы их били,
Как доставалось и нам (II, 58).

Эпический рассказ резко контрастирует со следующим далее описанием страшной и бессмысленной, с точки зрения поэта, резни. Контраст этот, скорее всего, возникает помимо прямой воли автора, вовсе не желающего в данном случае поэтизировать давние битвы (название Валерик, то есть «речка смерти», «дано старинными людьми»), однако проявление его симптоматично.

Еще более разительный пример — написанные буквально друг за другом «Песня про царя Ивана Васильевича...» (1837) и «Тамбовская казначейша» (конец 1837 или начало 1838). В поэмах разрабатывается фактически один и тот же сюжет. Молодой военный (опричник Кирибеевич, штаб-ротмистр Гарин) пленяется замужней женщиной (Алена Дмитриевна, Авдотья Николавна — обе героини именуются по отчеству, представленному неполной формой), чей муж (купец Степан Парамонович Калашников, господин Бобковский) богат, но формально или неформально статусно уступает герою-«претенденту» (с точки зрения потенциальной аудитории Лермонтова, штатский Бобковский, вне зависимости от его чина, разумеется, социально ниже уланского штаб-ротмистра). Проникнувшись чувством (рассказ Кирибеевича на пиру о встречах с Аленой Дмитриевной; гаринская игра в «глядделки»), претендент приступает к решительным действиям (Кирибеевич останавливает Алену Дмитриевну на пути из церкви; Гарин после удачных ухаживаний на балу является к казначейше и падает перед ней на колени). О случившемся узнает муж (рассказ Алены Дмитриевны Калашникову; появление Бобковского в самый ответственный момент)*. Следующая встреча персонажей — поединок, начинающийся как игра,

* Несомненно иронический (издевательски полемический) отсыл к VIII главе «Евгения Онегина», что и не удивительно при демонстративном «Пищу Онегина размером» (II, 411).

а заканчивающийся весьма серьезно (Калашников намеренно превращает царскую потеху в Суд Божий, о чем не подозревает Кирибеевич; намеренья господина Бобковского не вполне ясны, хотя ряд намеков указывает на то, что он собирався отомстить Гарину, обыграв его вчистую; важно, что Гарин, прежде ждавший дуэли, воспринимает приглашение на вистик к имениннику как издевательство, вновь возникает мотив неопределенности происходящего). Развязки поллярны: в «Песне...» торжествует Калашников, в «Тамбовской казначейше», схватив в охапку выигранную Авдотью Николавну, «улан отправился домой». Знаменательно не только то, что в прошлом победа досталась «правому», а в настоящем — «виноватому». В «Песне...» вполне очевидна авторская симпатия к Калашникову и осуждение Кирибеевича, но вместе с тем «темному» герою (не случайно генетически связанному с Арсением из «Боярина Орши») отдается должное. Отметив интонации народных причитаний в сцене гибели опричника, В. Э. Вацуро справедливо замечает: «Подобное описание было бы совершенно невозможно в былине <...> в первую очередь потому, что оплакивание побежденного противника противоречит идейным основам русского героического эпоса. Такое оплакивание предполагает множественность оценочных точек зрения в авторском сознании»*. Эта «множественность оценочных точек зрения» и позволяет Лермонтову «героизировать» (разумеется, в разной степени) всех персонажей «Песни...». Персонажи «Тамбовской казначейши» оказываются их комически сниженными двойниками, а игра в карты — сниженным аналогом боя-суда**. Защита нравственных семейных устоев оборачивается не то равнодушием к ним, не то поводом для безуспешного жульничества, роковая страсть — дешевым волокитством, супружеская верность — пустым кокет-

* Вацуро В. Э. Лермонтов // Русская литература и фольклор (первая половина XIX в.). Л., 1976. С. 232.

** В иных случаях Лермонтов интерпретирует карточную игру как поединок с судьбой («Фаталист», «Штосс»); в «Тамбовской казначейше» такая трактовка событий (ср. иногда сопоставляемую с поэмой новеллу Э. Т. А. Гофмана «Счастье игрока») если и присутствует, то как объект пародии.

ством, а весь мир «Тамбовской казначейши» — карикатурой цельного мира «Песни...».

Отсюда ряд не менее значимых отличий. События «Песни...» разворачиваются в центре мироздания: Москва — аналог былинного Киева; по-былинному открывает поэму эпизод пира; отрицательный параллелизм зачина («Не сияет на небе солнце красное, / Не любятся им тучки синие — / То за трапезой сидит во златом венце, / Сидит грозный царь Иван Васильевич» — II, 398) придает повествованию «космический» масштаб. Действие современной поэмы происходит буквально неизвестно где: «Тамбов на карте генеральной / Кружком означен не всегда»; «славный городок» неотличим (хочется сказать: по-гоголевски) от всех остальных. В этом мире вообще нет «центра» («Но скука, скука, боже правый, / Гостит и там, как над Невой» — II, 411). Поэтому здесь нет персонажа, аналогичного царю «Песни...», то есть производящего последний приговор. Его место занимает аморфное общество (тамбовское — внутри текста, подразумеваемое читательское — вне его). Если в названии «Песни...» перечислены все ее герои, то название современной поэмы — объект, вокруг которого развернулись «как бы события». После победы над Кирибеевичем Калашникова ждет торжественно обставленная казнь (его правота не отменяет правоты царя*), после «победы» Гарина над Бобковским не происходит ровным счетом ничего:

Поутру вестью забавной
Смущен был город благодравный.
Неделю целую спустя,
Кто очень важно, кто шутя,
Об этом все распространялись;
Старик защитников нашел;
Улана проклял милый пол —
За что, мы, право, не дознались.
Не зависть ли?.. Но нет, нет, нет;
Ух! я не выношу клевет.

* См.: Вацуро В. Э. С. 233—234.

Спрашивая «Вы ждали действия? страстей?», смеясь над всеобщей (даже дамской) «жаждой крови», подчеркивая безрезультатность случившегося («Соперников не помирил / И не поссорил их порядком»), называя то, что могли принять за «печальную быль» — «сказкой» (II, 432), Лермонтов констатирует абсолютную пустоту современности. Не так уж важно, было нечто или не было, — важно, что это занимает публику «неделю целую». Такой же сюжет, разыгранный в мире героического прошлого, навсегда сохраняется в памяти людей героического прошлого. Могила Калашникова «безымянная», но о нем (как и о царе Иване Васильевиче, молодом опричнике и Алене Дмитриевне) помнят. Последняя (перед финальной метатекстовой виньеткой) строка поэмы: «А пройдут гусяры — споют песенку» (II, 410).

Строка о «песенке» (естественно отождествляемой с тем текстом, который предложен поэтом читателю) объясняет и необходимость жанрового определения в названии, и «метатекстовую» организацию поэмы (скоморошьи припевки в начале и концовках трех частей). Прошлое существует не само по себе, но лишь в поэтической (фольклорной, народной) интерпретации: о чем поют и рассказывают, то и было великим. Поэтому же в «Демоне» необходима косвенная апелляция к легенде, а величественные образы 1812 года и ермоловских походов создаются фольклоризированными стариками-рассказчиками.

На фоне резкой и устойчивой антитезы «поэтическое прошлое» / «антипоэтическая современность» неожиданностью кажутся строки «Родины»: «...темной старины заветные преданья / Не шевелят во мне отрадного мечтанья». Отрицается не «старина» сама по себе, но «старина» опозитивизированная, перешедшая в «заветные преданья», те самые, что столько раз использовались Лермонтовым и мыслились им как фундаментальная ценность. Разумеется, можно предположить (и такие предположения строились), что в 1841 году в сознании Лермонтова произошли существенные изменения. Однако после «Родины» Лермонтов пишет «Тама-ру» и «Морскую царевну», баллады на фольклорной (или

квазифольклорной) основе с отчетливой поэтизацией легендарного прошлого. В «Последнем новоселье» (как и за год до него в «Воздушном корабле») он энергично разрабатывает наполеоновскую легенду, для которой, наряду с оппозицией «избранник»/«толпа», существенно и противопоставление прошлого настоящему. В «Споре», рисуя впечатляющую картину будущего и противопоставляя «юную» культуру России дряхлому Востоку*, Лермонтов придает этому будущему черты эпического прошлого — синтезируются традиции солдатской песни и одической поэзии. Строки «От Урала до Дуная, / До большой реки, / Колыхаясь и сверкая, / Двигутся полки» не только используют сложившийся еще в XVIII веке образ «пространственного величия» державы, но и прямо отсылают к «Клеветникам России» («От потрясенного Кремля / До стен недвижного Китая, стальной щетиною сверкая, / Не встанет русская земля**»), то есть тому самому тексту, где базовыми ценностями представляли «слава, купленная кровью», «полный гордого доверия покой» и «темной старины заветные преданья». Наконец «генерал седой» (что ведет будущую юную Россию на Восток) традиционно (и, видимо, справедливо) ассоциируется с героем ушедшей эпохи — легендарным Ермоловым. Аналогично в записи «У России нет прошедшего: она вся в настоящем и будущем» (тот же 1841 год), оспаривая официозные имперские формулы, Лермонтов не может обойтись без фольклорного образа: «Сказывается сказка: Еруслан Лазаревич сидел сиднем 20 лет и спал крепко, но на 21 году проснулся от тяжкого сна — и встал и пошел... и встретил он тридцать семь королей и 70 богатырей и побил их и сел над ними царствовать... Такова Россия» (384—385). Таким образом мы видим, что «заветные преданья» по-прежнему шевелят «отрадное мечтанье». Эта особенность современной культуры (и собственного творчества

* См.: Лотман Ю. М. «Фаталист» и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова // Лотман Ю. М. О русской литературе. Статьи и исследования: история русской прозы, теория литературы. СПб., 1997. С. 609—610.

** Пушкин А. С. Т. 3. С. 210.

как ее части) и тревожит Лермонтова, порождая негативную декларацию «Родины».

Так перезахоронение Наполеона в «Последнем новоселье» предстает не восторжествовавшей справедливостью, а новым поруганием героя. «Желанье позднее увенчано успехом! / И, краткий свой восторг сменив уже другим, / Гуляя, топчет их (останки императора. — А. Н.) с самодовольным смехом / Толпа, дрожавшая пред ним» (II, 71). Наполеоновская легенда (апофеозом которой стали события декабря 1840 года) служит самооправданием и развлечением для «жалкого и пустого народа», поэтизация прошлого оказывается не только бессмысленной, но и губительной.

Задолго до «Родины» и «Последнего новоселья» (вновь подчеркнем парадоксальность этого текста, где сам поэт считает возможным славить почившего императора) мотив этот прозвучал во второй (собственно лермонтовской) части «Умиряющего гладиатора» (1836). Одрахлевший, утративший веру и надежду, обреченный смерти «европейский мир» обращает взор на собственную «юность светлую, исполненную сил». Но эта оглядка не может спасти от рокового недуга:

Стараясь заглушить последние страданья,
Ты жадно слушаешь и песни старины,
И рыцарских времен волшебные преданья
Насмешливых льстецов несбыточные сны (I, 279).

Великое прошлое здесь одновременно и реально («юность светлая, исполненная сил») и фиктивно («насмешливых льстецов несбыточные сны»). История существует лишь в ее поэтической интерпретации, а поэтическая интерпретация неотделима от современности. Вымышляемое ныне великое прошлое — самообман больного общества. Нетрудно спроецировать этот тезис на собственное творчество Лермонтова, оказывающееся в таком случае тоже деянием «насмешливого льстеца» (ср. автопародирование в «Тамбовской казначейше»). Трагизм нынешнего положения «европейского мира»

(и его поэта) становится еще более очевидным, если задаться вопросом: а что же было его «юностью светлой»? Очевидно, что это «рыцарские времена» (Средневековые, когда и формировался нынешний «европейский мир»), начавшиеся с гибели Рима. В первой части «Умирающего гладиатора», следуя за Байроном (IV песнь «Странствий Чайльд-Гарольда»), Лермонтов и говорит о Риме эпохи его заката (ср.: «Прости, развратный Рим» и во второй части: «Которую давно для язвы просвещения, / Для гордой роскоши беспечно ты забыл») и молодом варваре, помимо своей воли втянутом в римское пространство. Видения гладиатора («Пред ним шумит Дунай. / И родина цветет... свободный жизни край. / Он видит круг семьи, оставленный для брани, / Отца, простершего немеющие длани, / Зовущего к себе опору дряхлых дней... / Детей играющих — возлюбленных детей. / Все ждут его назад с добычею и славой... — I, 278) предрекают (разумеется, с некоторыми вариациями) видения Мцыри — тоже представителя юного народа («естественного человека», который, по Д. Е. Максимову, является прообразом нынешнего «простого человека»), ставшего жертвой цивилизации. Возникает здесь и мотив «невольной вины» героя. Мы можем лишь гадать, почему гладиатор оставил «для брани» «свободной жизни край» (мечтая о славе или вынужденно защищая отечество), но в любом случае он, как и плененный Мцыри, оказывается причастным чужому миру (отсюда его двойное прощание: «Прости, развратный Рим, — прости, о край родной...», перекликающееся со смертью Мцыри в монастырском саду, откуда «виден и Кавказ» — II, 489). Нынешний европейский мир, отыскивая свою юность, упирается в собственное безвинное грехопадение — всякое приобщение цивилизации (истории) губительно. Новые варвары, что придут на смену одряхлевшему Западу или Востоку, обречены на повторение пройденного и утешение «несбыточными снами» или «заветными преданьями». (Антитезой «старому миру» может выступать как Россия, так и вольные горские народы; в последнем случае Россия предстает частью Запада.)

* Максимов Д. Е. С. 142.

С другой стороны, человек нового времени не может до конца раствориться в легендарном мире прошлого (отождествляемого то с вневременным состоянием, то с чаемым будущим, то с конкретной «экзотической» культурой — одновременно «юной» и «древней»). В «Фаталисте» Печорин (на протяжении всего романа тщетно стремившийся вполне уподобиться горцам) не только восхищается «людьми премудрыми», думавшими, «что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или какие-нибудь вымышленные права», но и иронизирует над ними; нашим «сомнениям» противопоставлены их «заблуждения» (343). «Заблуждение» (в данном случае — вера в судьбу) может послужить стимулом для разового решительного действия, дабы затем уступить место «сомнению», приводящему к полному фатализму: «Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!» (347). Напомним, что общается это читателям, уже знающим о смерти Печорина.

«Заветные преданья» — те же «заблуждения», способные на время стимулировать активность обреченного социума. В «Поэте» Лермонтов фиксирует нерушимую связь: целостный древний мир предполагал великого поэта, «век изнеженный» — поэта ничтожного. Если поначалу кажется, что вина лежит на поэте («В наш век изнеженный не так ли ты, поэт, / Свое утратил назначенье...»), то затем картина усложняется: «Но скучен нам простой и гордый твой язык, / Нас тешат блески и обманы; / Как ветхая краса, наш ветхий мир привык / Морщины прятать под румяны» (II, 28). Это общество требует «блесток и обманов» или «несбыточных снов». «Осмеянному пророку» (как видим, сохранившему «простой и гордый язык») здесь еще дается шанс, хотя признается и его вина («На злато променяв ту власть, которой свет / Внимал в немом благоговень»). Но в «Не верь себе» бессмысленным оказывается любой, самый искренний и чистый порыв поэта:

Поверь, для них смешон твой плач и твой укор,
С своим напевом заученным,

Как разрумяненный трагический актер,
Махающий мечом картонным... (II, 33).

Актером для Рима был реально умирающий гладиатор; актером для современников (заметим перенос метафоры «румян» с толпы на поэта) оборачивается поэт, стремящийся выговорить истинную страсть. (Ср. в «Тамбовской казначейше» с ее последовательной дискредитацией поэзии и страсти: «Повсюду нынче ищут драмы, / Все просят крови — даже дамы» — II, 432.)*

В таком случае поэтизировать прошлое (то есть настаивать на его реальности и величии) значит потакать вкусам толпы, в очередной раз оказываться «актером, махающим мечом картонным». Отказ Лермонтова от «заветных преданий» (разумеется, неокончательный, и, как мы убедились, наметившийся до 1841 года) теснейшим образом связан с его убежденностью в неразрывности собственно событий и памяти о них, истории и ее поэтической интерпретации. Если бессмысленной становится поэзия (а она оказывается либо не востребованной, либо сведенной на уровень забавы — ср. парадоксальное признание в «Сказке для детей»: «Стихов я не читаю — но люблю / Марать шутя бумаги лист летучий» — II, 489), то исчезает и история. Снимая оппозицию «прошлое — современность», Лермонтов в очередной раз выражал презрение именно к современности, без этой оппозиции себя не мыслящей.

* Лермонтовская связь мотивов «гладиатор — актер — поэт» (заметим подразумевающую римские обертоны тему «ветхого мира» в «Поэте») получает развитие в переводе А. К. Толстого последней строфы стихотворения Гейне «Nun ist es Zeit, das ich mit Verstand...»: «И что я поддельною болью считал, / То боль оказалась живая, — / О боже! Я, раненый насмерть, играл, / Гладиатора смерть представляя» — Толстой А. К. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1984. Т. 1. С. 427. Обретший огромную популярность перевод Толстого (к публике он пришел в романе Гончарова «Обрыв», с общей проблематикой которого связан весьма тесно) в свою очередь сложно (с полемическими обертонами) отзывается в стихотворении Пастернака «О знал бы я, что так бывает...».

Место отринутых «заветных преданий» в «Родине» занимает мир природы и простой человеческой жизни, увиденный как бы без всякой идеологической призмы. Но Лермонтов вполне ясно представлял всю сложность положения «простого человека» в контексте современности и помнил о связи «патриархальной утопии» с поэтизацией прошлого. Отсюда попытки создания идеального примиряющего пейзажа без какого-либо присутствия человека («Когда волнуется желтеющая нива...», где лишь соединение несоединимого творит высшую гармонию; «божий сад» в «Мцыри», оборачивающийся враждебным герою лесом), стремление к посмертному внеисторическому и внечеловеческому покою (заключительная строфа «Памяти А. И. О<доевского>, «Выхожу один я на дорогу...», финал «Мцыри»), парадокс «Пророка», обретшего покой в пустыне и отказавшегося от своей миссии (через «шумный град» пророк пробирается торпливо, старцы корят его за прежние проповеди). При этом всякий образ гармонического мира у Лермонтова оказывается неокончательным, рискующим рассыпаться, подобно «несбыточным снам» и «заветным преданьям», — поэт постоянно помнит о том, что он сам, силой собственной фантазии, строит эти идеальные миры. «Обманивающий» творческий дар оказывается единственным орудием, с помощью которого можно одолеть современную пошлость. Но только временно — действие «старинной мечты», возвращающей в детство, рано или поздно заканчивается:

Когда ж, опомнившись, обман я узнаю
И шум толпы людской спугнет мечту мою,
На праздник незванную гостью,
О, как мне хочется смутить веселость их,
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!..
(«Как часто, пестрою толпою окружен...», II, 41)

Сотворение иллюзорного мира лишь обостряет конфликт с миром существующим. «Детство», как и «прошлое», пред-

стают поэтическим обманом (самообманом). Логичным итогом такого понимания творчества должен стать полный отказ от поэзии (ср. «Журналист, читатель и писатель»); описанный выше «антиисторизм» Лермонтова — частное проявление этой тенденции.

2001

О БАЛЛАДНОМ ПОДТЕКСТЕ «ЗАВЕЩАНИЯ»

Наиболее глубокая интерпретация стихотворения Лермонтова «Завещание» («Наедине с тобою брат...», 1840) была предложена Д. Е. Максимовым* и стала едва ли не общепринятой. Д. Е. Максимов находит в герое этого стихотворения черты как «простого человека» («сосед» из одноименного стихотворения, Максим Максимыч), так и рефлектирующего «основного героя творчества Лермонтова» («автор», который смотрит на домик соседа и слушает сквозь тюремную стену его песни <...> и даже — отчасти — разочарованный и скептический Печорин)** . «Встреча героев» (так называется глава о «Завещании») свидетельствует об историзме зрелого Лермонтова, его внимании к «типичному герою» и «типичной обстановке» в их взаимозависимости. Д. Е. Максимов, следуя, скорее всего — вынужденно, советскому литературоведческому канону, настойчиво говорит о реализме «Завещания», а потому оставляет без внимания другую традицию, на наш взгляд, весьма важную как для генезиса, так и для понимания лермонтовского шедевра.

Тонко анализируя «форму» (слово это взято в кавычки Д. Е. Максимовым) стихотворения, исследователь делает акцент на его «деловитой» простоте, разговорной интонации и особенностях рифмовки («смежные рифмы, придающие связанным с ним стихам характер своего рода скороговорки»; далее — со ссылкой на работу Л. Я. Гинзбург — о вынесении в рифму не «ответственных слов, которые <...> должны были бы раскрыть трагические переживания героя», но «слов

* Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 158 — 167; ср.: Максимов Д. Е. «Завещание» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 173 (далее это издание обозначается сокращенно — ЛЭ); Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова // Лермонтов М. Ю. Полн. собр. стихотворений. В 2 т. Л., 1989. Т. 1. С. 56. Далее поэтические тексты Лермонтова цитируются по этому изданию; в скобках римской цифрой указывается том, арабской — страница.

** Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. С. 159.

служебного значения или второстепенных»^{*}). Точно описанные Л. Я. Гинзбург и Д. Е. Максимовым черты слога и стиха «Завещания» приобретают особое значение на том фоне, что задается сочетанием метрики, строфики и сюжета.

«Завещание» написано восьмистишьями разноstopно-го урегулированного ямба по схеме: ababccDD (43434433). Такая строфа встречается в корпусе стихотворений Лермонтова всего один раз, что, впрочем, и не удивительно для поэта, целенаправленно разнообразившего строфический репертуар^{**}. Наиболее близкий строфе «Завещания» вариант использован в «Потоке» (1830 или 1831; I, 172); здесь соотношение трех- и четырехstopных строк внутри двух восьмистиший «предсказывает» модель 1840 года, но в катренах с перекрестной рифмовкой четные окончания женские — aBaVccDD. К этому стихотворению мы обратимся чуть позже, а сперва посмотрим, как используется Лермонтовым разноstopный урегулированный ямб (4/3) в других строфических моделях.

Первый случай: «Три ведьмы. Из “Макбета” Ф. Шиллера» (1829; I, 78—79). Строфичность не выдержана, однако вторая из реплик солирующей Первой ведьмы вместе с подхватывающим двустишьем ее товарок составляет восьмистишье, родственное тем, что появятся в «Потоке» и «Завещании»: aBaVaacc (43434444). ЯЗ/4 выступает эквивалентом «фольклорного» тонического стиха Шиллера.

В «Могиле бойца» (1830; I, 149) четверостишьями (хауа) повествуется о смертном покое, контрастирующем с продолжающейся жизнью. Для нас важна строфа 6, отдаленно перекликающаяся с мотивами «Потока». Ср.: «На то ль он жил и меч носил, / Чтоб в час вечерней мглы / Слетались на курган его / Могучие орлы?» и «...но такой / Я праздный отдал бы покой / За несколько мгновений / Блаженства иль мучений». «Покой» в «Могиле бойца» одновременно благостен,

^{*} Там же. С. 167. Выше (С. 159) исследователь говорит об особом значении интонационных пауз, в первопечатном тексте означенных многоточиями. Ср. также: Гинзбург Лидия. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С. 193—194.

^{**} Вишневский К. Д. Стихосложение. Строфика // ЛЭ. С. 545.

и ужасен (ср. мечту о пребывании между жизнью и смертью в «Выхожу один я на дорогу...» или картины смертного успокоения на фоне гармонично-блаженного природного мира в «Памяти А. И. О<доевского>» или финале «Мцыри»^{*}).

Три стихотворения — «Вечер» (1830 или 1831; I, 177), «Чаша жизни» (1831; I, 211) и «К Л. — Подражание Байрону» (1831; I, 211—212) — написаны «четверостишьями»^{**} с перекрестной рифмовкой (в «Чаше жизни» мужские окончания перемежаются женскими; в двух других — только мужские) и достаточно близки тематически. Речь в них идет об измене возлюбленной и соответственно об утрате счастья и глобальном разочаровании в жизни. При очевидной стандартности тематики и эмоционального строя (как для Лермонтова, так и для элегической поэзии 1820-х — начала 1830-х годов) стихотворения эти кажутся упрощающими вариациями «Элегии» А. А. Дельвига, написанной тем же Я4/3 по схеме abab-cdcd^{***}. Ср. зачин «Вечера»: «Когда садится алый день...» при дельвиговском «Когда, душа, просилась ты...», «Не будешь счастлив вновь» при дельвиговском «Не возвратите счастья мне»; в «Чаше жизни»: «Мы пьем из чаши бытия / С закрытыми очами, / Златые омочив края / Своими же слезами» при дельвиговском «Когда еще я не пил слез / Из чаши бытия»; в «К Л.»: «Любовью прежних дней» при дельвиговском «Вы, песни прошлых дней». В «Чаше жизни» «Элегия» взаимодействует со стихотворением С. П. Шевырева «Две чаши»^{****}, напи-

* И там, однако, умиротворенной 26-й главке предшествуют строки главки 25-й: «Увы! — за несколько минут / Между крутых и темных скал, / Где я в ребячестве играл, / Я б рай и вечность променял» (II, 488).

** В шестнадцатистрочном «Вечере» нет графического деления на строфы; автограф не печатавшегося при жизни поэта стихотворения неизвестен, что заставляет отнести к известной нам записи с некоторым сомнением. В «Чаше жизни» три четверостишья разделены пробелами. В «К Л.» три восьмистишья с рифмовкой abab-cdcd; такие восьмистишья воспринимаются как сумма двух изолированных четверостиший.

*** См.: Дельвиг А. А. Соч. Л., 1986. С. 71—72.

**** ЛЭ. С. 483, 612. Текст см.: Шевырев С. П. Стихотворения. Л., 1939. С. 22; Северная лира на 1827 год. М., 1984. С. 320.

санным восьмистишьями Я4/3 с перекрестной рифмовкой. В «К Л.» метр «Элегии» оформляет мотивы байроновских «Стансов к *** при отъезде из Англии» (1809), что подразумевает полемику (скорее всего, бессознательную) Лермонтова с Дельвигом: рефрен «Люблю, люблю одну» (хотя героиня, как и в «Вечере», предпочла другого и забыла «певца») при дельвиговском: «Не нарушайте ж, я молю, / Вы сна души моей / И слова страшного “люблю” / Не повторяйте ей».

Наконец, но не в последнюю очередь, строфа Я4/3 появляется в стихотворении «Гость. *Быль*»* в виде: ababcc (434344). Сюжет этой баллады уже П. А. Висковатый связывал с «Ленорой» Г. А. Бюргера, замечая, что «это весьма слабое стихотворение <...> можно считать первым наброском стихотворения “Любовь мертвеца”», а в сноске указывая на тот же мотив в стихотворении «28 сентября»** (в современных изданиях — «Сентября 28», 1831). Р. Ю. Данилевский, отметив популярность сюжета в европейской преромантической и романтической словесности и специфику лермонтовской вариации («введен мотив появления мертвеца на свадьбе невесты, широко представленный в фольклоре»), указал на отличие строфы «Гостя» от строфы «Леноры» («короче на два стиха»***). Это совершенно справедливо, хотя стиховые раз-

* В издании АН СССР помещено в раздел «Стихотворения разных годов»; см.: Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954. Т. 2. С. 218—220, 365. В. Э. Вацуро считает балладу, «к сожалению, не поддающейся датировке»; см.: Вацуро В. Э. М. Ю. Лермонтов // Русская литература и фольклор (первая половина XIX в.). Л., 1976. С. 215. В третьем издании Большой серии «Библиотеки поэта» Э. Э. Найдич ставит под текстом «1830 или 1831?» (I, 188).

** Висковатый П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1891. С. 273.

*** ЛЭ. С. 118. Кстати, мотив визита мертвеца на свадьбу появляется не только в фольклоре, но и, к примеру, в стихотворении Гейне «Дон Рамиро» (1816), вошедшем в «Книгу песен» (1827; раздел «Юношеские страдания»). Героиню этого стихотворения зовут Кларой (ср. Кларису в «Госте», вовсе не похожую на героиню романа С. Ричардсона). К сожалению, мы не располагаем свидетельствами о столь раннем знакомстве Лермонтова с «Книгой песен».

личия к усечению строфы не сводятся. В «Госте» отсутствуют женские клаузулы; в «Леноре» в четверостишьях с перекрестной рифмовкой они появляются в четных строках (как в «Потоке»). Однако сходство (соединение метра и сюжета) важнее различий, актуализующихся на его фоне.

Внимание юного Лермонтова к сюжету «возвращение мертвого жениха» сказалось также в стихотворении «Русская песня» («Клоками белый снег валится...», 1830; I, 179) и романе «Вадим» (1832—1834)*. Заметим, что в экспериментальной «Русской песне» мы вновь сталкиваемся с разностопным урегулированным ямбом, правда, более прихотливым, чем в рассмотренных прежде случаях: AAbbccDccD (4422441441); во второй строфе: AAbbccDeeD.

Все обращения Лермонтова к сюжету «Леноры» вносят в него радикальную поправку: у Бюргера и речи нет о нарушении долга и соответственно мести мертвого жениха, его героиня как раз образец верности, для нее райское блаженство — соединение с Вильгельмом, гибель — разлука с ним («Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit, / Und ohne Wilhelm Holle!»). Ленору карает Бог, Кларису и героинь вставной новеллы в «Вадиме» и «Русской песни» — мертвый жених.

Такое прочтение сюжета противоречит сложившейся в России рецепции баллады Бюргера. Жуковский чувствует семантическую двусмысленность оригинала; в его «Людмиле» героиня и карается высшими силами, и обретает свое счастье — соединяется с женихом, баллада о преступлении (сравни позднейшее развитие этой линии в «Адельстане», «Варвике» и т. п.) сливается с балладой о вечной любви (сравни далее: «Пустынник», «Алина и Альсим», «Эолова арфа» и т. п.). Отсюда та меланхолическая прелесть, что окрашивает строфы о скачке Людмилы с мертвецом

* Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1957. Т. 6. С. 36. Ср. Вацуро. С. 214—215. «Ослабленный» вариант этого сюжета представлен в стихотворении «Гость» («Как прошлец иноплемennyй...», 1830; I, 128—129). Здесь герой оказывается монахом, случайно попавшим в дом бывлой (ныне замужней) возлюбленной; узнав ее, он после ночи «рыданий и мученья» умирает.

(«аркадским пастушком», по выражению Грибоедова в известной полемической статье*) и предсказывает стилевые, интонационные и семантические особенности позднейших баллад о двусмысленной (притягательной и губящей) игре темных сил («Гаральд», «Рыбак», «Лесной царь»). Ср. в особенности: «Слышат шорох тихих теней: / В час полуночных видений, / В дыме облака, толпой, / Прах оставя гробовой / С поздним месяца восходом, / Легким, светлым хороводом / В цепь воздушную свились; / Вот за ними понеслись; / Вот поют воздушны лики: / Будто в листьях повилики / Вьется легкий ветерок; / Будто плещет ручеек»**. Изысканные аллитерации (мягкий контраст; преобладающие в начале строфы «ш», «х», «т» постепенно сменяются «л», «с», «в»), синтаксические причуды (слияние идущих через запятую обстоятельств времени, места и образа действия — строки 2, 3, 6), преобладание слов со «светлой» семантической окраской («легкий», «светлый», «воздушный»), мотив преодоления земного («прах оставя гробовой»), соединение в едином ряду пения, легкого ветерка, плеска ручья создают единый в своей полисемантической эмоциональный образ, позднее по-разному проявляющийся в лирике и балладах Жуковского (от мистического откровения в «Весеннем чувстве» или «Вадиме» до демонических призывов Лесного Царя)***.

Оппонент Жуковского П. А. Катенин, видимо, тоже ощущал семантическую двусмысленность баллады Бюргера. Скандально известной «Ольге» (1816) предшествовала бал-

* Грибоедов А. С. Соч. М., 1988. С. 367.

** Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2008. Т. 3. С. 14.

*** Если начальной точкой этого движения можно счесть первую балладу Жуковского («Людмила», 1808), в которой словно бы запрограммированы сюжетные и философские варианты трансформаций баллады в поэтической системе автора (а отчасти и в русской поэзии XIX—XX веков), то итогом для Жуковского стало переложение «Ундины» (окончено в 1836). Некоторые соображения о единстве балладного мира Жуковского и его усвоении русской словесностью см.: Немзер А. «Сии чудесные виденья...». Время и баллады Жуковского // Зорин А., Зубков Н., Немзер А. «Свой подвиг свершив...» М., 1987.

лада «Наташа» (1814), где соединение павшего на Бородинском поле жениха и героини (сохраняющей ему верность и не ропщущей) происходит по велению Бога. Явившийся во сне жених увлекает Наташу к райскому покою: «Тут Наташа помолилась, / Тут во сне перекрестилась: / Как сидела, как спала, / К жизни с милым умерла»*.

Для Лермонтова равно неприемлемы и Бюргерово осуждение за спор с Творцом, и катенинское благословение верности (верная героиня в его поэтическом мире, как правило, отсутствует**), и сложная позиция Жуковского, хотя некоторое влияние его баллад в «Госте» и «Русской песне» ощутимо. Так, в обоих текстах встречается просторечие «поп» («Как поп, когда он гроб несет» — I, 179; «И в церкви поп с венцами ждет» — I, 186), напоминающее о строке Бюргера «*Komm, Pfaff, und sprich den Segen*». В «Людмиле» и катенинской «Ольге» этот персонаж отсутствует, однако «поп» фигурирует в «Светлане» («Поп уж в церкви ждет»***). Со «Светланой» же можно связать зимний (метельный) антураж «Русской песни». С другой стороны, финал «Гостя», вступая в негармонизированное противоречие с основным пафосом этой баллады, ориентирован на заключительную строфу «Эоловой арфы». Ср.: «В том доме каждый круглый год / Две тени, говорят / (Когда луна меж звезд бредет / И все живые спят), / Являются, как легкий дым, / Бродя по комнатам пустым!..» (I, 188) и «И нет уж Миваны... / Когда от потоков, холмов и полей / Восходят туманы / И светит, как в дыме, луна без

* Катенин П. А. Избранные произведения. М.; Л., 1965. С. 82.

** Точнее, героиня может быть верна, но не демоническому герою, а его антагонисту, воплощающему стабильность мира (Алена Дмитриевна в «Песне про царя Ивана Васильевича...», в какой-то мере — Тамара в «Демоне»).

*** Жуковский. С. 34. В точном переводе («Ленора», 1831) Жуковский, в принципе не боявшийся этого слова (ср. в «Балладе, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди»: «длинный ряд попов», «попы молитвы вслух читают», «смелей попы творят молитвы» и др. — Там же. С. 53), заменяет его нейтральным «пастор» (Там же. С. 186), видимо, заботясь о германском колорите оригинала.

лучей, — / Две видятся тени: / Слившись, летят / К знакомой им сени... / И дуб шевелится, и струны звучат»*.

Суммируя наблюдения над тематико-стилистическими особенностями контакта молодого Лермонтова с сюжетом «Леноры», можно сделать два вывода. Во-первых, постоянная переакцентировка сюжета свидетельствует о том, что визит мертвого жениха важен для Лермонтова в качестве развернутой гиперболы-метафоры, за которой стоит укор лирической героине, изменившей былому избраннику (оставляем в стороне многожды обсуждавшийся вопрос о биографическом подтексте этой — магистральной для всего творчества Лермонтова — темы). Понятно, почему П. А. Висковатый указал в связи с «Гостем» на «Сентября 28», где появляется мотив посмертной любви: «И мне былое, взятое могилой, / Напомнил голос твой»**. Однако именно эти строки очень легко переходят в метафорический план: герой мертв потому, что героиня ему изменила. Смерть и посмертное мщение эквивалентны изгнанию, бегству, отторжению от социума и тем инвективам, что обрушиваются на утраченную возлюбленную не только в стихотворениях 1830—1831 годов, но и позднее. Похищение героини мертвецом эквивалентно мукам совести, что не дают покоя ей в здешнем мире (их должны поддерживать инвективы), и одновременно неотменяемому соединению в вечности созданных друг для друга персонажей.

Во-вторых, освоение сюжета происходит в соприкосновении со сложно организованной поэтической системой Жуковского. Если Жуковский «снимает» смысловую контрастность, растворяя внутреннюю антитетичность в стилевом единстве, то Лермонтов актуализует полярно противостоящие смыслы, подчас в рамках одного стихотворения. В «Русской песне», о которой речь шла выше, это сделано достаточно неумело — в зрелых сочинениях принцип сохранится и обретет конструктивное значение: отсюда и «манье-

* Жуковский. С. 80—81.

** Ср. также «Настанет день — и миром осужденный...» (1831; I, 228) или «Зачем грустить молодцу, / Если рок судил ему / Угаснуть в краю чужом? / Пожалеет ли об нем / Красна девица?» («Песня», 1831; I, 229).

ристская» напряженность поэзии и прозы Лермонтова, неотделимая от той «эклектичности», что была подмечена уже наиболее вдумчивыми интерпретаторами-современниками (В. К. Кюхельбекер, С. П. Шевырев), и двойственность сюжета (неотделимая от двойственности заглавного персонажа) в «Демоне»*, и парадоксальная сложность таких «простых» персонажей, как Мцыри** или герой «Завещания».

Теперь вернемся к нашим наблюдениям над Я4/3. Метр этот используется в тексте с фольклорной окраской («Три ведьмы»), в элегических стихотворениях с неперменным мотивом измены возлюбленной («Вечер», «К Л.», в меньшей степени — «Чаша жизни»), в «Могиле бойца» и «Потоке» (антитеза «покой — жизнь со страданиями и мучениями»). В «Госте», написанном «усеченной» строфой «Леноры», мы находим черты всех исчисленных текстов: фольклорную окраску, измену героини и укор героя (по балладному закону принимающий характер действия), неуспокоенность в смерти. Таким образом, «Ленора» Бюргера*** оказывается опусом, способным к разнообразным трансформациям внутри лермонтовской художественной системы, но сущностно важным для поэта.

После сказанного метрико-строфические особенности отделенного от рассмотренных выше текстов девятью-десятью

* Роднянская Ирина. Демон ускользающий // Роднянская Ирина. Художник в поисках истины. М., 1989. С. 252—279.

** См. статью «Страстная душа томится...»

*** Речь идет именно о балладе Бюргера: среди втянутых в орбиту этого сюжетно-смыслового комплекса текстов имеются и написанные заведомо до появления «Леноры» Жуковского в «Телескопе» (1831, ч. III, № 10; об этой публикации см.: Махов А. Е. Журнал «Телескоп» и русская литература 1830-х гг. Дисс. <...> канд. филол. наук. М., 1985 (машинопись). С. 26; ср.: Немзер А. «Сии чудесные виденья...». С. 247—248), а затем в «Балладах и повестях», «Гость» («Как прошлец иноплемennyй...») и «Могила бойца» датируются 1830 годом. Ср. также в стихотворении «1830. Мая. 16 число»: «И этот образ, он за мною / В могилу силится бежать, / Туда, где обещал мне дать / Ты место к вечному покою. / Но чувствую: покоя нет, / И там, и там его не будет...» (I, 129). Влияние ранних (до 1831 года написанных) баллад Жуковского (как и его лирики) сказывается не только в текстах, соотносимых с «Ленорой».

годами «Завещания» (конец 1840) перестают представляться случайными*. Герой умирает во время войны на чужбине; он твердо знает о неверности возлюбленной; вся его речь произносится ради финального наказа (ср. вытеснение «главного» «второстепенным»: «Поедешь скоро ты домой: / Смотри ж... Да что? <...> А если спросит кто-нибудь... / Ну, кто бы ни спросил <...> Обо мне она / Не спросит... Все равно / Ты Расскажи всю правду ей» (II, 63); возмездием за неверность станет мимолетное расстройство.

Значимая для социопсихологической характеристики героя («простого человека») фольклорная лексическая тональность «Завещания» одновременно напоминает о балладном подтексте стихотворения. При этом актуальной становится не только память о Бюргеровом оригинале, но и о переводе Жуковского. Так, слова «умер честно за царя» корреспондируют с освобожденными от исторических реалий Бюргера строками: «Пошел в чужую сторону / За Фридриком на вой-

* Заметим, что эквиметричный перевод 1831 года дает уникальный в поэзии Жуковского пример «строфы Бюргера»; см.: Матяш С. А. Метрика и строфика В. А. Жуковского // Русское стихосложение XIX в. Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979. С. 93. Ее отдаленный аналог появляется в комической опере «Богатырь Алеша Попович, или Страшные развалины» (романс «Там пышный замок прежде был...»; схема: abcdefgh, Я43434444; см.: Жуковский В. А. Т. 8. С. 132—133), однако сплошные мужские окончания и отсутствие рифм придают этому сравнительно раннему опыту Жуковского окраску, резко отличную от присутствующей строфе «Леноры». Раритетна эта строфа и у Пушкина («Жених»); см.: Томашевский Б. В. Строфика Пушкина // Томашевский Б. В. Пушкин. Работы разных лет. М., 1990. С. 335—336 и таблица II. О связи «Ленора» — «Жених» — сон Татьяны см.: Кукулевич А. М., Лотман Ю. М. Из творческой истории баллады Пушкина «Жених» // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Т. 6. С. 72—91. Проблема отголосков «Леноры» Бюргера (вкуче с балладами Жуковского) в «Евгении Онегине» заслуживает отдельного разговора. Ср. статью «Поэзия Жуковского в шестой и седьмой главах «Евгения Онегина»; напомним также об уподоблении музыки Леноре в IV строфе VIII главы и в особенностях строку «Идет на мертвеца похожий» при описании последнего визита Онегина к Татьяне (строфа XL).

ну» и «С императрицею король / За что-то раздружились». У Бюргера: «Er war mit König Friedrichs Macht / Gezogen in der Prager Schlacht». Упоминание о Пражской битве актуализировало для немецкого читателя исторический контекст и делало конкретными фигуры короля («der König») и императрицы («die Kaiserin»). Фольклоризованность этих персонажей у Жуковского усиливает во второй строфе перевода мотив военной трагикомической бессмыслицы: «И кровь лилась, лилась... доколь / Они не помирились» с дальнейшим «мажорным» описанием возвращения. (Ср. лермонтовскую критику войны с позиции «естественного человека» в «Я к вам пишу случайно, — право...».) У Жуковского появляются и интонационная прерывистость (ср. ниже: «Всем радость... а Леноре / Отчаянное горе» и в особенности: «Ах! милый... Бог тебя принес! / А я... от горьких, горьких слез / И свет в очах затмился... Ты как здесь очутился?», впрочем, переводчик точно следует за Бюргером), и служебные слова в рифмах («король — доколь»; «сон — он»; «свет — нет»; «нам — там»; «час — вас»), и нарочитая простота большинства рифм, словно гордящихся своей грамматичностью (вплоть до трижды с малыми вариациями повторяющегося: «Да что же так дрожишь ты?» / «Зачем о них твердишь ты?»^{*}; соответствует тавтологической рифмовке у Бюргера: «Graut Leibchen auch von Toten?» — / «Ach! nein — Doch las die Toten!»). Эффект «скороговорчности» (я бы сказал: фольклорной), который Д. Е. Максимов при анализе «Завещания» связал со «смежными рифмами», возникает за счет контраста четверостиший с перекрестной и парной рифмовкой, при этом второе из них контрастно и внутри себя (мужские и женские окончания). Он несомненно присутствует в строфе Бюргера, ее точных русских эквивалентах у Пушкина и Жуковского и эквивалентах условных. (Катенин в «Наташе» и «Ольге» заменяет Я4/3 привычным четырехстопным хореем, но сохраняет контур Бюргеровой рифмовки: AbAbCCdd; симметричная замена мужских окончаний женскими менее значима, чем сохранение описанной выше

^{*} Жуковский. Т. 3. С. 181—188.

контрастности*.) «Завещание» соприкасается с балладой Бюргера практически на всех уровнях, можно сказать, что перед нами лермонтовский извод «Леноры», стихотворение, в котором «прообраз» ушел в подтекст, если не различимый рационально, то действующий суггестивно, насыщающий текст как бы и не строгими (на самом деле — жестко выстроенными поэтом) ассоциациями.

Контекст лермонтовского творчества 1840—1841 годов свидетельствует о том, что обращение к «Леноре» (столь важной для поэта в юности) не было случайным и единичным. В «Оправдании» (начало 1841; II, 65—66) Лермонтов, как известно, близко варьирует два стихотворения 1831 года «Романс к И<вановой>» (I, 198) и «Когда одни воспоминанья...» (из драмы «Странный человек»; I, 199). Наряду с обращением к раннему опыту для нас важны и тематико-структурные особенности «Оправдания»: поэт, предчувствующий смерть, молит героиню о верности (в данном случае — о верности памяти). Сюжет, очевидный в ранних балладных текстах, по-разному уходящий в подтекст в юношеских стихах (например, «Сентября 28»), «Завещании» и «Любви мертвеца» (об этом стихотворении — ниже), здесь растворяется почти без осадка.

Мотивная плотность поэзии Лермонтова заставляет читателя воспринимать всякий текст на фоне других, как своего рода вариант некоего реально не существующего, но предполагаемого инварианта. Предсмертно-посмертное обращение к возлюбленной может обойтись без указания на грядущее возмездие (редуцированное до спонтанного расстройства в «Завещании»), без категоричного указания на измену («Оправдание») и даже без какой-либо просьбы к героине

* Та же схема рифмовки применена Катениным в «Певце. Из Гете» (1814). Баллада Гете «Der Sanger» написана семистишьями по схеме: аВаВссХ Я4343443 (эквиметричный перевод Тютчева был опубликован в «Галатее», 1830, № 22; см.: Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1987. С. 89); строфа «Леноры» тут укорочена на один стих. Катенин явно чувствует родство этих строф, а потому и выбирает для них один и тот же русский эквивалент.

(«Не смейся над моей пророческой тоскою...», 1837; II, 19), — все эти мотивы достраиваются если не подтекстом, то контекстом.

Лермонтов постоянно комментирует, проясняет (и усложняет) собственные произведения. Дело не сводится к хорошо известным случаям обращения к ранним опытам, созданию новых редакций. «Завещание» расшифровывает финал «Я к вам пишу случайно, — право...», где отчужденность героини от реалий войны («и вы едва ли / Вблизи когда-нибудь видали, / Как умирают» — после детализированных описаний резни и смерти капитана — II, 62, 60—61) отделяет ее от по-прежнему влюбленного «чудака». В стихотворении мотив обреченности героя (неотделимой от его одиночества) не обозначен, но только намечен: он-то и конкретизируется в «Завещании», не в последнюю очередь благодаря балладному подтексту. Следующий шаг сделан в «Любви мертвеца» (10 марта 1841), находящейся с «Завещанием» в отношениях дополнительной дистрибуции. Сюжетные, стилистические и метрико-строфические связи с «Ленорой» отсутствуют, зато прямо проведена тема загробной любви-ревности (ср. явную угрозу заключительных строк: «Увы, твой страх, твои моленья — / К чему оне? / Ты знаешь, мира и забвенья / Не надо мне!» — II, 69) и усилена символичность, устраняющая возможность «бытового, новеллистического» прочтения (ср. «Завещание»). Напомним, что П. А. Висковатый связывал с «Ленорой» именно «Любовь мертвеца».

Герои «Я к вам пишу случайно, — право...», «Завещания» и «Любви мертвеца» не могут успокоиться в грядущей или случившейся смерти, они перенесли «земные страсти / Туда с собой» и продолжают тревожить изменниц-избранниц, одновременно осознавая всю бессмысленность своих ставших метафорическими возвращений (письмо, рассказ друга о судьбе и кончине героя, «голос с того света», звучащий в душе героини). Могильный покой провоцирует безрезультатное действие. Ежегодно восходящий на воздушный корабль император не слышит ответов на свои призывы и возвращается в могилу, дабы вновь и вновь совершать печальное путеше-

ствие и убеждаться в своем одиночестве*. В «Последнем новоселье» возможное посещение императором отечества (то есть сюжет в духе «Воздушного корабля») должно привести его в негодование: «Как будет он жалеть, печалию томимый, / О знойном острове, под небом дальних стран, / Где сторожил его, как он непобедимый, / Как он великий океан!» (1841; II, 71). Наполеон будет жалеть об оставленном могильном покое, который мучил героев «Любви мертвеца», «Завещания» и «Воздушного корабля». Характерно, что если в «Воздушном корабле» возлюбленную замещает «Франция милая» (II, 49, 50), то в «Последнем новоселье» о французах говорится: «Как женщина, ему вы изменили» (II, 70). Тени императора в «Последнем новоселье» уже не нужно раскаяние народа (изменившей женщины), квалифицируемое поэтом как ложное и продиктованное тщеславием. Этот поворот темы тоже можно почувствовать в последних строках «Завещания».

* Выбирая для перевода «Воздушный корабль» И. Х. Цедлица, Лермонтов полемизирует с Жуковским, переводчиком «Ночного смотра». В стихотворении, избранном Жуковским, происходит встреча усопшего императора с погибшим воинством. Ее-то и отменяет «Воздушный корабль» Лермонтова (то, что переведены стихи одного поэта, лишь подчеркивает значимость лермонтовского решения; вопрос об особенностях функционирования и взаимодействия «Die nachtliche Heerschau» и «Das Geisterschiff» в поэтическом мире Цедлица здесь не рассматривается). Аналогично в лермонтовских «любовных» балладах (или стихотворениях с балладным подтекстом; ср. в этой связи: Журавлева А. И. Влияние баллады на позднюю лирику Лермонтова // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1981. № 1. С. 13—20) мотив соединения возлюбленных либо отменяется («На севере диком стоит одиноко...») или даже опровергается («Утес», «Морская царевна»), либо парадоксально сопрягается с мотивом гибели любящего («Три пальмы», «Тамара»), а мотив посмертной ревности, переходящей в возмездие, как было показано выше, тяготеет к превращению в метафору. Полемика с Жуковским неотделима от освоения его опыта. Как представляется, проблема «зрелый Лермонтов и Жуковский» не сводится к скептическим отзывам младшего поэта, сохранившимся в памяти А. А. Краевского; см.: М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 312.

Обнаружение балладного подтекста, сложно взаимодействующего с «реалистическим» текстом «Завещания», позволяет, на мой взгляд, точнее представить себе антиномичное единство художественного мира Лермонтова не только в диахронии (оживление сюжетов и тем из юношеского арсенала), но и в синхронии последних лет поэта. Баллада становится лирически исповедальной, а лирический текст предрасположен к сюжетному развертыванию; в «простом человеке» проступают демонические черты, а рефлектирующий герой с «демонической» родословной оборачивается потерянным младенцем («Как часто, пестрою толпою окружен...»); фантастические или экстраординарные события описываются с пластической отчетливостью и установкой на абсолютную достоверность (ср. зримую картинность «Даров Терека», «Тамары», «Морской царевны» и в особенности «Свидания», не случайно увязываемого с квазиавтобиографическим отрывком «Я в Тифлисе...»), а обыденные сюжеты пронизаны скрытой фантастичностью*.

Что же касается до воздействия экспериментов Лермонтова на будущее русской поэзии, то здесь следует отметить

* Как представляется, прежде чем стать сознательным и главенствующим в зрелой поэзии, принцип этот (трансформация наивного эклектизма ранних вещей) был разработан в «Герое нашего времени» с его мозаичным составом. Каждая из повестей о Печорине ориентируется на определенную жанровую модель, их взаимоналожение в рамках целого не в последнюю очередь формирует пресловутую загадочность Печорина, принципиально по-разному действующего (и описываемого) в разных повестях. Для нашей темы большое значение имеет «Тамань», строящаяся по модели фантастической повести (двойные мотивировки происходящего; демонизм контрабандистов; позорное — единственное в романе — поражение непобедимого героя), но тщательно скрывающая (стилистическая ясность; бытовой низменный колорит; подача «демонического» как «народно-экзотического») свою жанровую природу (ср. «Завещание»). К проблеме фантастичности «Тамани» см. исключительно важные замечания Ю. М. Лотмана о языковой игре с именем нечистого и взаимном непонимании Печорина и десятника в начале повести: *Лотман Ю. М. Три заметки о Пушкине. 1. «Когда же чорт возьмет тебя» // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 339—341.*

две тенденции. Во-первых, от «Завещания» с его балладным подтекстом прямая дорога ведет к пародическому использованию романтических форм у Некрасова (не исключительно балладных и не только на уровне метрики и строфики; при этом, кажется, важнейшими объектами некрасовских переосмыслений станут Жуковский и Лермонтов)*. Во-вторых, ощутимый сюжетный подтекст лермонтовской лирики позволит Фету создавать впечатление скрытой сюжетности в чисто лирических (бессобытийных) миниатюрах вроде «Облаком волнистым...», «Шумела полночная вьюга...» или «Чудная картина...»**. Значение обеих тенденций для символистской и постсимволистской поэзии трудно переоценить.

1995

* См.: Тынянов Ю. Н. Стиховые формы Некрасова // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 19—22; Вольпе Ц. С. В. А. Жуковский // Жуковский В. А. Стихотворения: В 2 т. Л., 1939. Т. 1. С. XXXVI—XXXVIII; Гаспаров М. Л. Тынянов и семантика метра // Тыняновский сборник. Первые тыняновские чтения. Рига, 1984. С. 105—113. Этому сюжету посвящена статья «Канон Жуковского в поэзии Некрасова».

** В обоих случаях лермонтовскому воздействию сопутствует воздействие Гейне, чей поэтический опыт не даром привлекал напряженное внимание Лермонтова в 1840—1841 годах.

ПОЭТЫ И ПРОЗА

Жуковский. Пушкин. Лермонтов

При упоминании имени Жуковского сами собой в памяти всплывают две хрестоматийные цитаты. Одна — пушкинская: «Его стихов пленительная сладость / Пройдет веков завистливую даль...». Другая — из Владимира Соловьева, назвавшего первое известное стихотворение Жуковского — элегию «Сельское кладбище» — «родиной русской поэзии». Действительно, Жуковский — поэт по самой сути своей. Именно человек такого душевного склада мог и должен был поставить русскую культуру на поэтическую стезю и воспитать в русском читателе поэтическое чувство. По глубокому слову Тютчева, «Душа его возвысилась до строя, / Он стройно жил, он стройно пел».

Эта высокая, предполагающая примирение всех жизненных противоречий и противочувствий, гармония давалась Жуковскому совсем не просто. Если бы формирование творческой личности полностью подчинялось житейским обстоятельствам, то незаконнорожденный сын старого барина Афанасия Бунина и пленной турчанки Сальхи (в крещении — Елизавета Дементьевна Турчанинова) должен был стать певцом отчаяния и бунта, а то и озлобленным циником. В детстве — весьма двусмысленное положение между «правильной» семьей (законная жена Бунина и ее дочери — единокровные сестры бастарда) и родной матерью с ее сомнительным статусом, фамилия и отчество, пришедшие от крестного отца — бедного дворянина Андрея Жуковского, фактически приживала в бунинском доме. В юности — после счастливых лет, проведенных в Благородном пансионе при Московском университете, где Жуковский обрел истинных «сочувственников», — ранняя, неожиданная смерть старшего друга-наставника, потенциального вождя новой русской литературы Андрея Тургенева (а вскоре и сумасшествие другого близкого товарища — Семена Родзянко). В ту же пору — безденежье, заставлявшее поэта отдавать немало

сил изнурительной литературной поденщине (в частности, переводам прозаического «чтива»). Затем — злосчастная и неизменная любовь к Маше Протасовой, дочери старшей сестры Жуковского. Машина маменька вполне резонно полагала это чувство кощунственным, противоречащим религиозным установлениям, а брак — невозможным. Долгая и безуспешная борьба за счастье с Машей, несомненно отягощенная сознанием собственной греховности. (Выдвигая формальные юридические аргументы, Жуковский не мог не ощущать их зыбкости: по земным законам он не был родственником своей возлюбленной, но ведь не земными законами руководствовался поэт с «небесной душой».) Машины тяготы, Машин брак с дерптским хирургом Мойером (благословленный Жуковским, хотя он не переставал любить и прекрасно знал, что и Маша его любит), смерть Маши... Меж тем — за редчайшими исключениями — поэзия Жуковского свободна от мотивов отчаяния и вовсе чуждается любого бунтарства. Рано и очень конкретно осознав, сколь непрочное земное счастье (да и само земное бытие), Жуковский был бесконечно далек от доминирующего как в его время, так и позднее (собственно — по сей день) меланхолического разочарования, с неизбежностью переходящего в отвержение мира и спор с Творцом.

Страдания, несчастья (от личных бедствий до исторических катастроф), самая смерть для Жуковского не отменяют благости Промысла (а значит и осмысленности истории), но таинственным, очень часто непостижимым для обычного разума, образом об этой благости свидетельствуют. Конечность, а значит и относительность, всякой земной радости, с одной стороны, заставляет смиренно принимать любую утрату, а с другой — парадоксально утверждает ценность всего, что «здесь» не вечно, но сопричастно запредельному «там», всего, что обречено исчезновению, но, исчезнув, остается в душе благодарного свидетеля.

«Двоемирие» (разделенность на «здесь» и «там») у Жуковского разом и абсолютно (границу мы преодолеваем лишь со смертью), и относительно. «Гений чистой красоты» времена-

ми нисходит на землю, а оставляя ее, «в нашем небе зажигает / Он прощальную звезду». Претворяя поэтическую символику этих строк в «рациональную прозу», Жуковский в письме к Гоголю «О поэте и современном его значении» пишет: «Эта прощальная, навсегда остающаяся в нашем небе звезда есть знак, что прекрасное было в нашей жизни, и вместе знак, что оно не к нашей жизни принадлежит!»

Характерно, что свои давние программные стихи, и прежде не раз становящиеся предметом авторского истолкования, Жуковский вспоминает в статье, посвященной апологии поэзии. Помнить можно и должно о многом: о «весеннем чувстве», о своих переживаниях при встречах с чарующими пейзажами или созданиями искусства, о великих часах истории, свидетелем которых ты был, о «милых спутниках, которые сей свет присутствием своим для нас животворили». Все это утрачено (жизнь и есть череда утрат), но осталось с тобой. Все это ты снова обретишь в небесной отчизне. И твое земное существование тоже не кончится для тех, кому суждено остаться здесь без тебя. «Жить в памяти людей по смерти не есть мечта: это высокая надежда здешней жизни». Способность переживать откровение и помнить о нем — счастливое достояние, в той или иной мере дарованное, видимо, каждому человеку, но возможность «воплотить» (пусть с неизбежными потерями) пережитое, удержать на земле небесное — удел художника. Искусство (и прежде всего — поэзия) — посредник меж горним и дольным мирами, меж недостижимым идеалом и искаженной земной оптикой (следствие грехопадения) каждодневной реальностью. Подобно созданным самим Творцом удивительным пейзажам (будь то Швейцарские Альпы, о которых Жуковский рассказывает в письмах к великой княгине Александре Федоровне, или запечатленные в его элегиях окрестности села Мишенского и парк в Павловске), Рафаэлева Мадонна поднимает душу созерцателя ввысь, позволяет ему как бы взглянуть на землю с неба.

Поэтому поэзия для Жуковского совершенно свободна. Потому она в истинной своей ипостаси неотделима от жиз-

ни. Потому она сестра религии и даже «Бог в святых мечтах земли». Потому она превышает личность поэта. Так, скорбя о духе «отрицания, гордости и презрения», что господствует в творениях Байрона, Жуковский признает его высоту и могущество, а не желая даже назвать по имени «хулителя всякой святыни» (имеется в виду Генрих Гейне), все же говорит о ниспосланном ему (пусть напрасно!) поэтическом даровании и «чародейском могуществе слова». Не менее интересно, что, цитируя в том же письме к Гоголю собственные стихи и драматическую поэму «Камознс», Жуковский не упоминает о своем авторстве. Если поэзия не что иное, как «чистая высшая правда», то вопрос о ее «носителе» отпадает сам собой. Истинная поэзия внеличностна, ибо она есть подражание Творцу, откровение (так Рафаэль увидел во сне Мадонну), выражение общечеловеческого чувства. Отсюда обращение позднего Жуковского к эпосу, отсюда принципиальное для него неразличение «чужого» и «своего», «переводного» и «оригинального», отсюда стремление избавить стих от примет внешней выразительности, слить его — в гекзаметрах или нерифмованных пятистопных ямбах — с «прозрачной» прозой (при сохранении «тайной» гармонии, особой музыкальности), отсюда искренний восторг при слушании «народной русской песни» — гимна «Боже, царя храни» (сочиненного, как известно, самим Жуковским), о котором поэт рассказывает в статье «О происшествиях 1848 года», опять-таки и полунамеком не вводя тему своего авторства.

Жуковскому слышится в гимне вся Россия, с ее прошлым, настоящим и будущим, и восприятие это неотделимо от историософской концепции поэта. Сквозь облик реальной России всегда проступает идеал «Святой Руси», а империя Николая I мыслится как важнейшая ступень на пути к этому идеалу. «Божья правда» предполагает единство и смирение, отказ от любых форм своеволия, энтузиастического желания улучшить мир, то есть насильственно привести его ко всеобщему счастью. Во всяком революционном порыве Жуковский видит проявление близорукого человеческого

эгоизма, стремящегося вмешаться в неисповедимые дела Промысла. Наполеон, декабристы, деятели германской революции 1848 года навязывают народу (или народам) свою волю, свои представления о благе и зле, свои — всегда «вымышленные» — идеалы и тем самым колеблют (разумеется, временно) основы свободы, которая для Жуковского неотделима от доверенности Творцу и самоотречения. Именно самоотречение и самоограничение стремится увидеть поэт в практической политике Николая I. В то время как заговорщики пытаются захватить власть, будущий император, зная, что престол принадлежит ему по праву, приносит присягу старшему брату. В то время как революционеры всей Европы стремятся перекроить ее карту, Россия придерживается принципа невмешательства и самодостаточности.

Эту модель совсем не трудно опровергнуть фактами: междоусобица 1825 года было не торжеством братского самоотречения, а весьма опасной и безответственной игрой разных политических сил; подавление венгерской революции русскими войсками при любых натяжках нельзя подвести под стратегию «невмешательства». Надо думать, что Жуковский ощущал эти противоречия. Он не был политическим интриганом, стремящимся польстить власти. Заметим, что статью о пожаре Зимнего дворца государь не допустил к печати — прямое, хоть и исполненное монархического духа обсуждение этой трагедии казалось ненужным. Что же до антиреволюционных статей 1848 года, то писались они человеком частным, окончательно оставившим государственную службу. Не был Жуковский и прекраснодушным идеалистом, способным не замечать несправедливости — достаточно напомнить о заступничестве за осужденного заочно по делу 14 декабря Николая Тургенева, о многочисленных размолвках с государем, связанных с воспитанием наследника, или о письме Бенкендорфу после смерти Пушкина. Но как резкое, наполненное конкретными и доказательными укорами письмо шефу жандармов не отменяло письма С. Л. Пушкину, где Жуковский творил высокую легенду об «отцовско-сыновних» отношениях царя и поэта, так

ведомые Жуковскому грустные политические реалии не отменяли мифа о национальном единстве, основанном на благодатном самодержавии, что блистательно развит в статьях об открытии Александровской колонны и Бородинской годовщине, а позднее пронизывает тревожную публицистику 1848 года.

Жуковский страшился духа отрицания, ибо ясно понимал, каковы его следствия. В пору германской революции поэт увидел их воочию. Разрушение «строя», как он и чувствовал прежде, вело к торжеству своеволия и своекорыстия, революция — к отвержению религиозно-нравственных основ бытия, а потому — и к гибели святой поэзии.

Вновь напомним: «двоемирие» Жуковского было относительным. Он вовсе не хотел отрешиться от дурных земных дел (отшельничество — удел избранных), ему, как и прежде, было важно найти в «земном» «небесное». Отсюда не только поэтизация личности и политики Николая I (Жуковскому, к счастью, не довелось увидеть итог царствования — Крымскую катастрофу), но и совершенно чудовищная идеализация смертной казни, которую надлежит превратить из «зрелища» в «таинство».

В поздней публицистике Жуковского явственно ощущается надрыв. Видимо, неизбежный. Когда рушится мир (а именно это ощущал Жуковский, волей судеб ставший свидетелем германских возмущений 1848 года), поэт не может довольствоваться вроде бы давно обретенной высшей правдой. Даже если это правда «святой поэзии», неотрывной от веры в Творца. Жуковский до конца дней своих оставался поэтом. И проза его — не худшее тому доказательство.

Девятого декабря 1830 года Пушкин сообщал своему другу и издателю П. А. Плетневу: «Написал я прозою 5 повестей, от которых Баратынский ржет и бьется — и которые напечатает также Анопуме. Под моим именем нельзя будет, ибо

Булгарин заругает». Это было первое завершенное прозаическое сочинение Пушкина — будущие «Повести покойного Ивана Петровича Белкина».

Рассекречивание «болдинских побасенок» для самого тесного дружеского круга сопровождается веселым смехом первого читателя и авторскими размышлениями о литературной политике (война с Булгариным). В повестях и впрямь приметны как игровое начало, так и полемический заряд: Баратынскому было от чего «ржать и биться», а Булгарину (позднее) мешать раздражение с недоумением. Публике предлагались истории с привкусом «знакомости» — что-то подобное (хоть и не совсем такое) уже было: то ли в стародавшей «полусправедливой» повести, то ли в модной европейской новинке; то ли в семейном предании, то ли в сегодняшних светских толках. Исследователи отыскали в «Повестях Белкина» реминисценции едва ли не всей знакомой Пушкину литературы (и они правы), но весь этот цитатный фейерверк вложен в раму простых и ясных рассказов обычного, не слишком просвещенного и лишенного дара фантазии (чужие истории записывал), безвестного и в молодые лета сгинувшего Ивана Петровича Белкина. Сложное сошлось с простым, тонкая ирония с тихой печалью. Не зря Пушкин хотел поставить эпиграфом «половицу Святогорского Игумена» — «А вот то будет, что нас не будет». Не будет — как спившегося станционного смотрителя, как пропавшего рокового Сильвио, как не поспевшего на свою свадьбу и погибшего при Бородине прапорщика, как «мертвецов православных», что навестили гробовщика Адриана Прохорова, как самого Белкина...

В жизни есть таинственный и благой смысл, который сильнее готовых схем (книжных или житейских, старых или новых): метель свела Бурмина с Марьей Гавриловной, страшный сон заставил гробовщика отступить от привычной злости на весь свет, Дуня Вырина избежала участи блудного сына (притчу о котором ее отец полагал безусловным законом) и счастливо живет с Минским... Все так, но славно разрешившееся метельное недоразумение заставило Марью Гавриловну и Бурмина тяжело печалиться о былом легко-

мыслии, но графу никогда не забыть последнего выстрела Сильвио, но зритель помер и Дуня рыдает на его могиле. А мажорный финал венчающей цикл развеселой (но и здесь не обошлось без сердечного трепета) «Барышни-крестьянки» не отменяет печали по все умевшему расслышать и «простыми словами» рассказать сочинителю из села с говорящим именем Горюхино.

До «Повестей Белкина» Пушкин напряженно работал над романом о своем прадеде — «царском арапе» Ибрагиме, примеривался к проблемному роману о современности. По многим причинам замыслы эти остались недооволоженными. И в дальнейшем «большая проза» ускользала от Пушкина: что-то осталось в планах («Роман на Кавказских водах», «Русский Пелам»), а доведенный до предварительной развязки «Дубровский» не увидел света при жизни автора. Меж тем Пушкин знал цену «читабельному» авантюрному роману, с его сюжетным интересом, панорамной картиной действительности, возможностями публицистических отступлений. Знал, что именно такой прозы ждет публика, размышлял о ней, набрасывал планы — и оставлял их.

Гоголь видел в поэтическом слове Пушкина «бездну пространства» — смысловую глубину и многомерность. Густота смыслов была неотделима от краткости. Потому история, способная развернуться в объемный роман, отзывающийся разом Гофманом и Бальзаком, сочетающий фантастику и быт, философию истории и очерк нравов, мелодраму и ее ироническое остранение, свертывается у Пушкина в почти анекдот — так назвал «Пиковую даму» Белинский. Поэтому обладавшая читательским опытом XX столетия Ахматова полагала такие пушкинские опыты, как «Мы проводили вечер на даче...» или «Повесть из римской жизни», незавершенными формально, но не сущностно. С еще большим правом мы можем сказать это о «Египетских ночах», где сведены любимые пушкинские темы — парадоксальная свобода поэта (равняющая Чарского, что прячет обреченность вдохновению под маской «надменного dandy», и торгующего своим даром за деньги импровизатора), сходство современности

с концом античного мира, родство страсти и творчества. Актуализация многомерной мысли важнее, чем ее сюжетное развертывание, «разжевывание».

Тяга Пушкина к документу и устному преданию сродни его любви к «прикровенному» авторству. Перевод (часто «квазиперевод»), подражание, стилизация господствуют в поздней лирике, где самое сокровенное часто приходит к читателю в «чужом» обличье («каменноостровский цикл» 1836 года). Сходно деловитая путевая проза («Путешествие в Арзрум», выросшее из поденных записей 1829 года) скрывает не только важные историко-политические раздумья, но и исповедь поэта — читая эту прозу, непременно следует обращаться к пушкинским стихам времен путешествия.

«Свое» может проступить в «чужом», если видишь разом их родство и различие. Так мыслил Пушкин, занимаясь историей России. Сто послепетровских лет — это очень много (ибо решительно переменялись быт и нравы) и очень мало (ибо заведенные «вчера» механизмы продолжают работать). Голоса прошлого должны быть услышаны в их живой неповторимости: здесь сходятся превращенные в изысканные миниатюры записи застольных бесед («Table-talk»), строго документированная «История Пугачева» и не чуждая вымыслу «Капитанская дочка» — последняя (заветная) повесть Пушкина.

Невольно разгадавший тайну русского бытия Иван Петрович Белкин прожил тихую жизнь и умер молодым. Петру Андреевичу Гриневу выпали бурная молодость, долгие спокойные годы и участь невольного толкователя русской истории. Той самой, что взрывается бунтами, «бессмысленными и беспощадными», обрекает нацию на раскол, возносит самозванцев, крушит само понятие о законе, оборачивает «справедливость» — «милостью», а «милость» — «справедливостью». Сквозь такую историю и прошел Петруша Гринев, верный присяге русский дворянин и приятель Емельки Пугачева, «барское дитя» и «Дон Кишот», сказочный удачник, получивший за свои добродетели не царскую, а капитанскую дочку. И полцарства в придачу — потомство Гринева и Маши благо-

денствует в селе, «принадлежащем десятерым помещикам». Сказка сошлась с историей (вывел барчонка из бурана «великий государь» — поверила в правоту Гринева государыня, некогда свергнувшая с престола мужа) — и вновь разошлась. Оскудение старинного дворянства, что умело «беречь честь смолоду», — предвестие грядущих бед. Под светлой историей о торжестве доброты и благородства Пушкин выставил дату — 19 октября. Тем же днем помечена обрывающаяся на полуфразе последняя из «лицейских годовщин»: «И новый царь, суровый и могучий, / На рубеже Европы бодро стал, / И над землей сошлись новы тучи, / И ураган их...»

В свою поэтическую звезду Лермонтов поверил рано и навсегда — становиться литератором он не спешил. Поэзия — это судьба, тяжело оплачиваемое избранничество, участь Байрона с «русскою душой». Литература — это способ покорения той равнодушной или враждебной толпы, которая никогда не поймет глубокой тайны поэтической души. Поэзия безусловна — литература подчинена системе правил, запросов публики, стремительно меняющихся мод. Поэзия сокровенна (большая часть стихов юного Лермонтова для печати не предназначалась). Литература существует лишь «на свету». Она может прославить поэта (как было с Байроном и Пушкиным), но может и превратить его в посмешище — так случится с каждым, кто не сумеет обернуть свою тайную боль в привлекательную упаковку. К концу 1820-х годов (время становления Лермонтова) лирическими стихами никого удивить было уже нельзя — они стали культурной нормой: пушкинский «Домик в Коломне» открывается пожеланием оставить надоевший четырёхстопный ямб (размер ходовой лирики и романтической поэмы) «мальчикам в забаву». «Мальчик» Лермонтов это понимал: не только «дневниковая» лирика, но и вроде бы ориентированные на читателя «повести в стихах» таились в столе (зачастую оставаясь неоконченными).

Лето 1832 года — время первого резкого поворота в судьбе Лермонтова: по не вполне ясным причинам он оставляет Московский университет и с некими смутными планами направляется в Петербург. Примерно об эту пору начинается работа над романом, который поэт в письме к М. А. Лопухиной называет «полным отчаяния» — «я рылся в моей душе, желая извлечь из нее все, что способно обратиться в ненависть». Скорее всего речь идет об ультраромантическом сочинении о пугачевском бунте, демоническом горбуне-разбойнике и его ангелообразной сестре. Вещь эта осталась неоконченной, в современных изданиях она публикуется под названием «Вадим». Сюжетная проза с историческим колоритом, жестокими нравами и могучими страстями (путь к публике, зачитывающейся ранним Гюго, Загоскиным и Булгариным) строилась на откровенно поэтической основе (цветистый слог, игра контрастов, переходы от «грубых» картин и диалогов к едва не ритмизованным пейзажным описаниям и монологам) и таила в себе любимую лермонтовскую мысль (страдание носителя зла, его губительная любовь к светлomu началу). На роман возлагались надежды — Лермонтов занимался им в Школе юнкеров, когда вообще забросил стихотворство (кроме непристойного — рассчитанного на вкус казармы).

Меж тем современность теснила историю, Бальзак (воспринимавшийся как сочинитель «модный» и «опасный») увлекал публику больше, чем Гюго. Потерпев неудачу на поприще современной трагедии («Маскарад» так и не пробыл на сцену), Лермонтов (вероятно, в соавторстве со Святославом Раевским) принимается за «светскую» прозу — «Княгиню Лиговскую» (1836). Годом раньше в письме к А. М. Верещагиной он роняет блестящую фразу: «Теперь я не пишу романов, — я их делаю». Осваиваясь в свете, по-мальчишески старательно и безответственно практикуясь в опасном «жизнетворчестве», Лермонтов буквально заготавливал «материал» для острого, модного и соблазнительного современного романа. Анонимное письмо, с помощью которого Печорин разрывает отношения с Негуровой, было

прежде написано самим Лермонтовым и получено в доме Екатерины Сушковой — романном коллизиям предшествовали коллизии реальные, либо организованные автором, либо предложенные судьбой (прототипом княгини Лиговской стала «изменившая» любовь юного Лермонтова — Варенька Лопухина, в замужестве Бахметева). Роман остался неоконченным из-за резкого изменения жизни и статуса Лермонтова после «Смерти поэта», обретения славы и высылки на Кавказ, но организующая его тема судьбы (которая управляет поступками «жизнетворца» Печорина и готовит ему участь убийцы Красинского) осталась важнейшей для автора.

В 1837 году на Кавказе Лермонтов записывает турецкую сказку «Ашик-Кериб», суть которой сводится к словам Куршуд-бека: «...что написано у человека на лбу при его рождении, того он не минует». Прежде эта норма была всеобщей, теперь она достояние людей Востока — исполненных силы, лишенных рефлексии, верящих в судьбу. Невозможно соединить эту веру с опытом современного человека — страдающего, анализирующего каждый свой шаг, озабоченного собственной неповторимостью и не равного самому себе. Об этом цепь повестей, сведенных в причудливо организованный роман — главную прозаическую книгу Лермонтова.

В «Герое нашего времени» постоянно меняется «оптика»: Печорин описан простодушным Максимом Максимычем, близким герою, но лишь на мгновение с ним встретившимся повествователем, явлен страницами своего журнала. Меняются жанры, высвечивая разные грани личности героя: «кавказская» повесть «Бэла» (рафинированный европеец перед лицом могучей природы и «естественных» горцев), физиологический очерк «Максим Максимыч» (пресыщенный барин), фантастическая «Тамань» (явная слабость при столкновении с замаскированной нечистью — «честными контрабандистами»), светская «Княжна Мери» (дорассказанная «Княгиня Лиговская» — торжество психологизма и рефлексии), «Фаталист», выводящий на свет главный вопрос романа (героя, автора) — возможна ли свобода воли? Печорин удивительно

изменчив (а всякая трактовка его характера не полна) — и в то же время мы ощущаем «особенность» и «цельность» этого «испытателя судьбы». Самые рискованные сюжеты приходят к нам из печоринского журнала — читая, мы знаем: «ундина» Печорина не утопит, Грушницкий не застрелит, казак не зарубит. Он защищен, ибо умер (и читатель об этом знает) другой смертью. Начало романа («Бэла») синхронно его финалу («Фаталист»); последняя (по естественной хронологии) наша встреча с Печориным — встреча с человеком уставшим, утратившим желание хоть как-то действовать, застывшим («Максим Максимыч»).

«После всего этого, как бы, кажется не сделаться фаталистом? но кто знает наверное, убежден ли он в чем или нет?» — пишет Лермонтов на последней странице «Героя нашего времени». И не может оставить тему судьбы. Она, назвавшись «средой», полностью определяет жизнь скромного армейского офицера («Кавказец»). Она обрекает на странную нескончаемую игру петербургского мечтателя (неоконченная, вероятно, сознательно, фантастико-ироническая повесть под условным названием «Штосс»). Она правит ходом истории, выводя вслед за могучими героями времен минувших их тени — героев нашего времени (невоплощенный замысел романа из трех эпох — «екатерининской», «александровской», «николаевской»).

И она же вносит страшный корректив в жизнетворческий эксперимент поэта — последняя дуэль Лермонтова завершилась совсем не так, как предполагалось в «Княгине Лиговской» и получилось в «Княжне Мери».

2000

НЕПОСТИЖНОЕ УМУ / ВЕЧНО ПЕЧАЛЬНАЯ ДУЭЛЬ

27—29 января 1837 / 15 июля 1841

«Почему-то никто в России не знает, отчего умер Пушкин, — а как очищается политика — это всякий знает». На счет политики — вопрос спорный, но в отношении Пушкина автор-герой поэмы «Москва — Петушки», несомненно, прав. Почему все же *это* случилось, действительно, не знает никто, хотя версий больше чем достаточно. По дням, а то и по часам расписаны события, происходившие между 4 ноября 1836 года (в девятом часу утра городская почта доставила Пушкину «Диплом Ордена Рогоносцев») и 29 января (нашим 10 февраля), когда в 2 часа 45 минут пополудни поэт ушел из жизни. Названо множество виновников — Дантес, Геккерн, Уваров, графиня Нессельроде, светские шалопаи (а то и весь столичный бомонд), Наталья Николаевна, ее сестры, император Николай I, граф Бенкендорф, темное международное закулисье, петербургские журналисты, которые по-чем зря бранили «Современник», читатели, не достаивавшие внимания пушкинский журнал, алчные кредиторы, друзья, «не понимавшие» и не сумевшие остановить поэта (в их числе — Жуковский, Вяземский, Александр Тургенев, лицеисты, и особенно — исполнивший обязанности секунданта Данзас), друзья, несвоевременно оказавшиеся в отлучке (Соболевский)... Наши гнев и грусть застыт глаза; господствующие (понятно, что многожды менявшиеся за 175 лет) политические и идеологические установки надиктовывают очередные «совершенно точные» решения; факты, противоречащие удобным (здесь и сейчас!) гипотезам, смело отбрасываются в сторону. И всякий вердикт оказывается приблизительным, «холодным» и в конечном итоге оскорбительным для Пушкина.

Как правило — невольно. О пакостных забавниках, которые для «красного» словца не пощадят родного отца, и толковать не стоит. Но поверить в затравленного мелкими мерзавцами Пушкина, в Пушкина, ищущего смерти, в Пушкина,

испытывающего судьбу, в Пушкина, расчетливо готовящегося застрелить Дантеса и уверенного, что государь его непременно помилует, в Пушкина, вовсе не думающего о последствиях дуэли... — воля ваша, невозможно. Любой вариант, если обмыслить его медленно и детально, превращает Пушкина в скверно придуманного литературного персонажа.

Напряженные религиозные чувства Пушкина его последних лет не подлежат сомнению. Тут нет надобности в поздних свидетельствах Плетнева (вспоминавшего о Пушкине искренне, но по-своему) или увлекательных «богословских» толкованиях «каменноостровского цикла» (скорее всего — являющего собой плод бурной исследовательской фантазии, упершейся в римские цифры на нескольких автографах и игнорирующей, к примеру, список стихотворений, давних и новых, составленный поэтом осенью 1836-го) — достаточно просто стихов, прозы, статей, писем. Достаточно, чтобы понять: Пушкин искал «спасенья верный путь и тесные врата» («Странник»), но отнюдь не чувствовал себя их обретшим. Меж тем, для того чтобы следовать заповеди «Не убий», вовсе не нужно восхождение на Сионские высоты. Тут нам напомним о дворянской чести, а также о том, что дуэли были в порядке вещей. (Не были. Никогда. Кроме как в романах Дюма.) Но восстановление чести не предполагает ни смерти обидчика (Пушкин еще при первом вызове Дантесу требовал «кровавых» условий, а будучи раненым, ответил и обрадовался меткому выстрелу), ни отказа от верности слову. Тем более слову, данному императору, которому поэт был обязан возвращением из ссылки и прекращением крайне опасного дела о «Гавриилиаде». Пушкин благодарно помнил об этом — на смертном одре он не зря просил у государя прощенья. Для того чтобы расслышать сарказм в словах умирающего «был бы весь его», надо обладать весьма специфически настроенным слухом.

Человек, жаждущий смерти (что противоречит как религиозному настрою, так и принципу защиты своей и семейной чести), не отдается работе с той энергией, которая не оставляла Пушкина три его последних месяца. Забота

о добром имени жены плохо рифмуется с той новой волной сплетен, которая непременно последовала бы за дуэлью при любом ее исходе, кроме смерти поэта. Противоречия можно множить долго. С ужасом понимая, как они — не хуже «однозначных» трактовок — темнят лицо Пушкина. Остается одно — соглашаться с Веничкой. Печалиться. И не судить — ни великого поэта, ни тех (многих), кто тщетно пытался его спасти.

И еще о неведении. Мы не знаем и никогда не узнаем, что случилось бы, если б дуэль расстроилась, Дантес промахнулся, доктора перебороли недуг... Сколь угодно остроумные домыслы о «другой» жизни поэта, в которой он, отправленный в деревню, сочинил бы историю Петра (повесть из римской жизни, пьесу о женщине на папском престоле, «Мертвые души», а то и «Преступление и наказание» с «Войной и миром» в придачу), загодя спародированы самим Пушкиным в «Воображаемом разговоре с Александром I» (1825): «...я бы (император. — А. Н.) рассердился и сослал его в Сибирь, где бы он (Пушкин. — А. Н.) написал поэму “Ермак” или “Кочум”, разными размерами с рифмами».

Самые верные слова о безвременной и неожиданной смерти Лермонтова нашел Розанов — «Вечно печальная дуэль». Точнее не скажешь. И не нужно. Хотя понятно, почему чередой событий, произошедших в Пятигорске 13—15 июля, обросла гирляндами противоречащих друг другу изощренных или наивных толкований. В основном — тенденциозных, фантастических и попросту нелепых. Невозможно ведь поверить, что несчастье случилось беспричинно. Нужно ведь какое-то объяснение. Если не снимающее, то утишающее жгучую боль. Если не конспирологическое, то мистическое. Если не выявляющее зловещих супостатов Лермонтова, то перекладывающее ответственность на него самого. Наряду со всегдашней — очень человеческой! — тягой к поиску

виноватых здесь работает могучая (далеко не всегда плодотворная) привычка мыслить эффектными аналогиями.

«В нашу поэзию стреляют удачнее, нежели в Лудвига Филиппа (тогдашнего французского монарха. — А. Н.). Второй раз не дают промаха». Князь Вяземский мрачно шутил — через несколько лет Герцен выстроит мартиролог русских поэтов с истовой и заразной страстью. Общество хорошо усвоило: российская власть всегда враждебна поэзии. Разве не об этом говорил Лермонтов, оплакивая Пушкина? Разве не за эту раскаленную инвективу автор «Смерти поэта» был сослан на Кавказ? (Где пробыл полгода — отнюдь не под пулями горцев. Но деталями, противоречащими *идее*, лучше пренебречь.) Разве не отправили его в «жаркую Сибирь» снова? (После двух лет столичной жизни, полнящейся светскими и литературными победами. За поступок, подразумевающий куда более суровое наказание, чем перевод из гвардии в армейский полк тем же чином. Дуэль была только предлогом? Как можно вообще карать поэта? Почему — если уж так о законности власть пеклась — не сунули его в тихий гарнизон, квартирующий во глубине России? Дуэль была дуэлью, Лермонтов — офицером, а Николай I — русским царем, уважавшим законы своей империи, и военным человеком, справедливо полагавшим, что перевод в какой-нибудь Тамбов был бы воспринят осужденным как чудовищное унижение.) Разве не выпихивала власть Лермонтова из Петербурга весной 1841 года? (Ну просрочил отпуск. Всего-то на полтора месяца!) Разве не требовал император, чтобы Лермонтов находился при своем полку? (Конечно, это цинизм и кровожадность, а не установка на соблюдение воинской дисциплины.) Что не помешало поэту, прибыв на Кавказ, тут же получить дозволение лечиться минеральными водами. Разрешили, знамо дело, по указке Петербурга (прямо противоречащей директиве государя о местопребывании поручика Тенгинского полка!) — дабы сплести заговор, натравить на поэта его однокашника, спровоцировать противозаконную дуэль — в твердой уверенности, что Лермонтов непременно даст промах, а Мартынов не оплошает. (Издева-

тельские шуточки Лермонтов, конечно, отпускал постоянно. И правильно делал! Ведь Мартынов был комическим закомплексованным персонажем! И, похоже, настолько тупым, что без подсказок таинственных агентов Петербурга сам бы обидеться не смекнул.) Вот и погиб поэт...

Другая лермонтовская цитата здесь стучится. *Все это было бы смешно, / Когда бы не было так грустно...* Не в том даже дело, что организацией замаскированных убийств жандармы не занимались (III-е Отделение не сталинская охранка), а от всех измышлений на сей счет за три версты несет советским опытом. Тут замечательно «сходились» прикормленный начальством красной Ираклий Андроников, которому громокипящие обличения «проклятого царского режима» помогали продвигать собственные разнокачественные находки, удерживать монополию на Лермонтова и вообще быть на плаву, и ненавидящая советскую кровавую мерзость полунищая, несчастная Эмма Герштейн, замещавшая штудиями о судьбе Лермонтова невозможные — и насущно необходимые автору! — публичные высказывания о трагедиях Гумилева, Мандельштама, Ахматовой, обвинения их палачам и равнодушному квазиобществу. Благодарно признав, что работы Герштейн не сводятся к антисоветским аллюзиям, а тексты Андроникова — к казенной «революционаризации», должно отметить: властные по сей день трактовки гибели Лермонтова взошли на почве устойчивого русского мифа об обреченности поэта, в формировании которого ключевую роль сыграл лермонтовский реквием Пушкину. Основная часть которого была написана 28 января 1837 года.

Пушкину предстояло еще почти сутки бороться за жизнь, но уже была отчеканена сакраментальная формула *Погиб поэт*. Как драматург Владислав Озеров в мифотворческих стихах Жуковского, которые скрыто цитируются Лермонтовым. Как Ленский (*певец неведомый, но милый*), согласно Лермонтову, воспетый Пушкиным. Как — в грядущем — пока еще неизвестный поэт, который ныне вступает в свет завистливый и душный / Для сердца вольного и пламенных страстей... Поэт — значит изгой, жертва, смертник.

Между тем Озеров сошел с ума (и тем паче — умер) во все не из-за интриг литературных противников. Ленского, который писал *темно и вяло*, Пушкин не воспел, а оплакал — и совсем не как поэта: не случись беды, жизнь этого романного персонажа могла бы пойти по разным путям, одинаково отмененным роковым выстрелом на бессмысленном поединке. Поэт вовсе не обязан покидать мир молодым, непонятым, одиноким, тем более — быть убитым: Лермонтов высоко ценил своего старшего современника — внешне совершенно благополучного великого поэта Жуковского. Однако в январе 1837 года для него это не имело значения. Так и для истолкователей пятигорской дуэли, свято верящих в миф об обреченном поэте, не имеет значения тот очевидный факт, что между положением Пушкина его последних лет и положением Лермонтова перед злосчастным поединком *нет ничего общего*.

Пушкин был взрослым (очень взрослым!) человеком, изнуренным действительно трудной жизнью, нагруженным томящим душу прошлым, мучительно ищущим новый путь, чувствующим разлад не с одним только «свинским Петербургом», но и с наступающей эпохой. Его сложные отношения с государем, его тяжелые раздумья о будущем России, о своем положении и назначении, о судьбе словесности — такая же неотступная *реальность*, как запутанная и оскорбительная семейная драма, требовавшая развязки, восстановления *чести*, которую Пушкин мыслил одной из высочайших ценностей. Он шел на поединок, предполагая возможность разных исходов, но до конца ни в один из них не веря. Не было ни обреченности, ни тем более — игры в обреченность. Было предельное нервное напряжение, страстное желание зажить наконец по-новому, доверие к судьбе (и к милости государя — об эту пору дописывалась «Капитанская дочка»). Было невероятное переплетение взаимоотрицающих чувств и помыслов. Грандиозность поздних пушкинских замыслов — сильнейший аргумент против одно время влиятельной гипотезы о стремлении поэта к смерти. Как и то его высокое духовное настроение,

которое годы спустя абсолютизировал добрейший Плетнев. Казалось бы, если душа устремлена к Небу, могучая ищущая мысль обгоняет перо, сознание своей избранности и долга перед отечеством неодолимо крепки, то светскими условностями можно пренебречь. Не получилось. Не могло получиться. Это и называется трагедией.

У Лермонтова никакого разлада со временем не было. Он был удачником, баловнем и победителем, быстро и легко (вопреки юношеским болезненным предчувствиям) завоевавшим первое место на российском Парнасе. Им восхищались и «старшие» (Жуковский, Вяземский; раздражение Баратынского, уязвленного успехом «мальчишки», литературным фактом не стало), и молодые радикалы (в утверждении статуса Лермонтова немалую роль сыграли его публикации в «Отечественных записках» и еще большую — энергичнейшая поддержка Белинского), и московские славянофилы, и ревнивый Гоголь, и главный гонитель всего «живого и прогрессивного» Булгарин. Его роман читала вся грамотная Россия — от царской семьи (государыня уговорила супруга ознакомиться с «Героем...», факт этот куда выразительнее, чем совершенно понятная неприязнь Николая I к Печорину) до гостиного двора. Его стихи были с восторгом приняты публикой, равнодушно встречавшей поздние поэтические творенья Пушкина. У него не было и намека на любую разновидность того страшного феномена, который для удобства зовется «творческим кризисом»: шедевр следовал за шедевром (случайных опусов очень мало!), старые томительные замыслы либо обретали идеальную форму («Мцыри»), либо трезво «отменялись», вполне проявив свою «невоплотимую» природу (так случилось с «Демоном», которого автор не отдал в печать *по своей воле*). Он был принят в большом свете. (Чему не мешал, а скорее способствовал статус «пострадавшего».) Наконец, судя по ряду свидетельств, он уразумел, что его будущее — литература, перестал опасаться этой прежде казавшейся сомнительной стези (намерение выйти в отставку, план издания своего журнала, замысел большого романа о трех эпохах). Он то ли не верил в силу неприязни царя, то

ли не придавал ей особого значения. И был прав — ибо жил в Российской империи, а не в большевистской деспотии.

Уезжать из Петербурга в апреле 1841 года было грустно. Но не слишком. Приличия требовали с отставкой повременить. Потянуть время — например, в приятном во всех отношениях курортном Пятигорске, где можно вволю повеселиться, погусарствовать, пофлиртовать с милыми барышнями, поиграть в собственный модный роман, подразнить гусей...

Гений не имеет права так обращаться со своей жизнью и своим даром? Да он *так* и не хотел. Было ему двадцать шесть лет. Пушкин в этом возрасте не только дописывал «Бориса Годунова», но и готовился к не сулящему и намека на благой исход поединку с Толстым-Американцем. Там обошлось. Здесь — нет. *Вечно печальная дуэль.*

2011, 2012

БЫТЬ ТАК! СПАСИБО И ЗА ТО

О прозе и жизни графа Владимира Соллогуба

Жизнь графа Владимира Александровича Соллогуба (1813—1882) была по меркам позапрошлого столетия долгой, а пора громкой литературной славы — короткой. По выходе «Истории двух калош» (1839) Соллогуб стал едва ли не самым популярным русским прозаиком, о чем помнили годы спустя даже его недоброжелатели. Не кто иной, как И. И. Панаев, задетый Соллогубом в изящной комедии «Сотрудники, или Чужим добром не наживешься» (1851) и вовсе не простивший былому приятелю своего карикатурного (и узнаваемого) портрета, оставил выразительное (хотя тоже ехидное) свидетельство об успехе повести о бедном музыканте, погибшей любви, добрых ремесленниках, лицемерном свете и перепутанных калошах. По его рассказу, однажды, покидая бал, Соллогуб, дабы подшутить над приятелем, громогласно воскликнул: «Карету А-на». А-н посмотрел на него с улыбкой и закричал в свою очередь: «Калоши Соллогуба!» В следующей повести — «Большой свет» (1840) — сочинитель с приметной иронией упоминает себя как модного (и потому уже чуть надоевшего) литератора. Князь Щетинин шутиливо уверяет свою кузину графиню Воротынскую, что готов для нее совершить любой подвиг: «Хотите, я буду играть в вист с глухой вашей тетушкой, а потом поеду слушать стихи Л... и повести С-ба?..» Зашифрованные фамилии прочитываются без труда: в свете принято интересоваться стихами Лермонтова и прозой Соллогуба. (Пикантность реплики усиливается тем, что читатели из хорошего общества должны угадать в Щетинине — автора повести, а в ее главном злосчастном герое, корнете Леонине — Лермонтова.) Восторженно — и далеко не только в аристократических гостиных — встречаются практически все следующие повести и рассказы Соллогуба.

В 1845 году приходит его звездный час: до читателя наконец-то доехал давно ожидаемый (первые семь глав были напечатаны еще пять лет назад) и загодя возбуждающий всевозможные

толки «Тарантас». 11 марта А. О. Смирнова заносит в дневник свой намеренный разговор с императором Николаем о воспомоществовании Гоголю. Государь был в общем благосклонен (в итоге пенсия Гоголь получит), но и свое суждение выразил: «У него много таланту драматического, но я не прощаю ему выражения и обороты слишком грубые и низкие». Известно, что император был в восторге от «Ревизора», но раздраженно отреагировал на «Женитьбу». Смирнова почувствовала, что собеседник знает Гоголя лишь как сочинителя для театра. Тут-то и произошел знаменательный обмен репликами: «Читали вы “Мертвые души”? — спросила я. — Да разве они его? Я думал, что это Соллогуба». Приглядимся к царской ошибке. Весьма вероятно, что государь постоянно слышит что-то (скорее всего, от жены и дочерей, куда более заинтересованных и осведомленных в литературных делах) о двух перекликающихся сочинениях, а потому и путает изданную три года назад поэму Гоголя с надвигающимся «Тарантасом». Который вскоре прочтет с большим удовольствием и будет не раз помянут в разговорах с той же Смирновой (об этом она сообщит в июньском письме Гоголю). А теперь послушаем гораздо более компетентного читателя. 6 февраля 1846 года В. Г. Белинский (уж первый-то критик эпохи в литературе и литературной конъюнктуре разбирался!) писал А. И. Герцену: «Альманах Некрасова» — дерет, да и только. Только три книги на Руси шли так страшно: “Мертвые души”, “Тарантас” и “Петербургский сборник”. В Некрасовском «Петербургском сборнике» были напечатаны дебютный роман Достоевского «Бедные люди», статьи самого Белинского и его адресата, стихи издателя, сочинения других писателей круга Белинского («натуральной школы») — и легкое, «альбомное», не слишком удачно вписывающееся в серьезный контекст, стихотворение Соллогуба «Autographe». Некрасову (да и Белинскому) было важно само имя сочинителя «Тарантаса». Расщедриться же на большое Соллогуб не мог. И вовсе не потому, что дурно относился к кружку Белинского, — просто в 1845—1846 годах он выпускал собственный двухчастный альманах «Вчера и сегодня», в котором поместил две новые повести, объединенные в цикл «Теменевская ярмарка», — «Собачку» и «Воспи-

танницу». Повести же прежних лет в 1844—1845 вышли двухтомником со знакомым публике названием «На сон грядущий. Орывки из вседневной жизни». Это значит, что их первое издание (1841, 1843) вполне разошлось, но спроса не утратило. Случай для сороковых годов XIX века редкий и, кроме прочего, свидетельствующий, что оглушительный успех «Тарантаса» не был ни следствием злободневности книги (или роскоши издания с превосходными гравюрами по рисункам кн. Г. Г. Гагарина), ни подарком Фортуны.

Пройдет всего десять лет, и на Соллогуба хлынут потоки яростной брани. Писатель был из литературы вычеркнут, и публика вроде бы приняла это как данность. В середине 1840-х Соллогуб был нужен всем (острые споры о «Тарантасе» поднимали значение как самой книги, так и ее автора), в середине 1850-х не нужен никому. Молодой, но уже почувствовавший силушку Добролюбов откликнулся на пятитомное издание сочинений Соллогуба оскорбительной статьей («Современник», 1857, № 7), в которой автору было отказано не только в актуальности, но и в каком-либо значении. Соллогуб, по Добролюбову, не утратил дарование, но всегда был легковесным светским щелкопером; комплименты, которыми его некогда одаривал Белинский, квалифицировались частью как ошибки критика, частью же (и большей!) как его тактические ходы. (Применительно к статье Белинского о «Тарантасе» Добролюбов грешил против истины не слишком; он не вполне искажал позицию предшественника, а только выпрямлял ее в нужную сторону.) В лице Соллогуба Добролюбов разбирался со всей старой — дворянской — литературой. Подлежащей немедленному забвению. Радикально настроенный критик отлично понял, как выигрышна для решения этой задачи фигура Соллогуба, какие «козыри» невольно подкидывает своим литературным противникам некогда популярный писатель. Добролюбов напал на Соллогуба не первым. (О том, как и почему Соллогуб оказался под огнем, будет рассказано дальше.) Но быстро сложившийся авторитет критика завел мотор той безостановочной травли, что преследовала писателя на протяжении четверти века, возобновляясь буквально по любому поводу.

Поводы Соллогуб, конечно, давал — сам того не желая, а порой и не понимая. В новой эпохе он был человеком совершенно чужим. Но чужим иначе, чем Гончаров, Писемский или Достоевский. Во второй половине русского XIX века больших действующих писателей можно было оспаривать, порицать, уязвлять и даже ненавидеть, но презрительно выпихивать за пределы словесности было не по силам даже самым остервенелым радикалам. Соллогуб по многим причинам стал писателем «бывшим». То есть для кичащихся своей «современностью» журналистов (а они и делали в литературе погоду) — «не бывшим никогда».

Казалось бы, четвертьвековых усилий достаточно, чтобы проза Соллогуба навсегда выпала из поля внимания просвещенной публики. Но не тут-то было. В 1886 году (заметим, что к этому времени ушел из жизни не только Соллогуб, но и практически все, за исключением Льва Толстого, крупные писатели второй половины XIX века) отменно чувствующий читательский спрос А. С. Суворин выпускает «Тарантас» в «Дорожной библиотеке» (аналоге сегодняшних покетбуков). Через четыре года выходит второе издание; републикует Суворин и повести Соллогуба. Происходит это без какой-либо шумихи, нет и речи о «возрождении-возвращении» несправедливо забытого автора, Соллогуба не назначают задним числом «гением» и «классиком». Сочинителя «Тарантаса» (текста, в какой-то мере закрывающего другие вещи Соллогуба, но и тянущего их за собой) просто читают. И не перестают читать в следующем столетии. В 1922 году, когда вследствие революции русская культура оказывается разделенной, «Тарантас» одновременно (и это символично) выходит в Берлине, у И. Альтмана (факсимильное воспроизведение роскошного иллюстрированного издания 1845 года с приложением печального эссе пока еще графа А. Н. Толстого*) и в Государственном издательстве

* Концовка статьи Толстого стоит цитирования: «Читая повесть, я невольно вспомнил мою такую же поездку, почти в таком же тарантасе, по разоренным усадьбам Симбирской губернии.

Те же дороги. Мужики, грязь, бестолочь. Те же мечтательные бестолковые помещики, с головой, поставленной вверх но-

советской России. За вторую половину XX века свет увидели шесть сборников прозы Соллогуба — с варьирующим составом, но непременно включающие «Тарантас», кроме того трижды явленный отдельно (в 1955 — скромная книжица, в 1982 — еще одно факсимильное издание, вскоре повторенное) и помещенный в антологию повестей 40—60-х годов XIX века. И при тогдашних огромных тиражах (к примеру, «Правда» в 1982 году напечатала 500 000 — да, с нулями ошибки нет, полмиллиона — экземпляров «Избранной прозы») на магазинных полках книги Соллогуба не залеживались.

В советскую эпоху всякое издание писателя «второго ряда» надлежало мотивировать — объяснить (публике, но главное — идеологическим надсмотрщикам), почему это вдруг такого-то сочинителя (увы и ах, никак не пламенного революционера) стоит вытаскивать из забвения. Сильными аргументами тут обычно становились прижизненная известность автора и благожелательные отзывы современников с «правильной» репутацией. Так, в случае Соллогуба резко негативные суждения Добролюбова и его подголосков побивались похвалами Белинского (который, как считалось, ошибок вовсе совершать не мог), а наследие писателя рассекалось на две части. Пока шагал в ногу со временем, сопутствуя «нату-

гами. Тот же трактир в уездном городе, где и я ел “курицу с рысью”. Вонючие бильярдные с пропойным маркером, потерявшим свою душу. Досчатые заборы, лопухи на улицах — скука.

Ни неистовство Виссариона, ни византийские сны славянофилов, ни горечь иронии многих “Тарантасов” не сдвинули с места Россию, — такой она предстала в 1914 году: въехала на старом Василия Ивановича тарантасе.

Поездочка моя по Симбирской губернии кончилась, видимо, вследствие какой-то многовековой традиции, так же — крушением. Ночью, во время грозы и ливня, подъезжая к горевшему селу, я почувствовал, что тарантас мой клонится, клонится — вода уже по ступицу. И я, и тарантас, и ямщик, и чемоданы по старому обычаю опрокинулись в полную через край канаву. Мечты мои были прерваны. Итак, еще раз, еще один мечтатель въявь соприкоснулся с великим символом бытия — грязной лужей, куда мечтатель летит лицом, животом, всем существом, растопылив руки».

ральной» школе, был в общем-то хорош (критика светского общества, верные картины провинциальной действительности), хоть и не без «аристократических» изъянов, зато потом сполна явил свою ограниченность и реакционность. Да и писать в общем-то разучился. Правда, почему-то его мемуары оказывались весьма важным (и охотно цитируемым) историческим источником, но на загубленной репутации позднего Соллогуба их достоинства словно бы не отражались.

В этой схеме есть относительная правда (действительно, с конца 1840-х годов Соллогуб постепенно отходит от художественной прозы), но далеко не полная, игнорирующая самую суть личности и внутреннюю логику судьбы писателя, наделенного несомненным даром — очень «своим», «камерным» и, кажется, с самого начала не предполагающим эволюции. В том-то и дело, что Соллогуб не умел (не хотел) меняться. И, как увидим, сильно сомневался в возможности каких-либо изменений — хоть человека «большого света», хоть общества (как блистательного столичного, так и провинциального), хоть российского миропорядка. Да и просто всякого человека и мироустройства как такового. Его «слабость» (недоверие и неспособность к любому развитию, которые так легко и соблазнительно отождествить с «реакционностью») неотделима от его же трезвой и грустной пронизательности, иронии и самоиронии, парадоксально сопряженных с как бы растерянной снисходительностью. Этот психологический комплекс делал Соллогуба забавным (а чаще — раздражающим) чужаком не только в среде чужой, но и — прежде того — в своей. Будь Соллогуб серьезней, принципиальней, основательней, строже к людям (и к самому себе), убежденней (хоть в чем-нибудь), он стал бы совсем другим писателем. Или — что много вероятнее — не стал бы писателем вовсе. В любом случае русская словесность лишилась бы неповторимой мягкой и обаятельной смысловой мелодии, которая звучит и в шедших нарасхват повестях, и в нагруженном идеологической актуальностью (и вечной русской тоской) «Тарантасе», и в игривых (словно кичащихся легкостью) водевилях, и в стариковских воспоминаниях. В эту мелодию стоит вслушаться.

Рассказывать о человеке, оставившем подробные мемуары*, — дело рискованное. Всякие воспоминания немало говорят об их сочинителе. Даже если мемуарист стремится уйти в тень или сознательно приукрашивает свою личность, его с неизбежностью выдаст повествовательная манера, а квалифицированный комментарий внесет необходимые фактические уточнения. Того сложнее, когда мемуарист старается быть правдивым, сознательными мистификациями не грешит, смотрит на себя трезво, а о своей социокультурной среде рассказывает подробно, с достоверными и выразительными деталями. То есть именно так, как делал это в своих воспоминаниях Соллогуб.

Аристократическое происхождение, связывавшее писателя как со старомосковской, так и с «новой» придворно-петербургской знатью, — раннее (с детства) знакомство с «большим светом» и императорской фамилией — годы учения в Дерптском университете — тесные отношения молодого человека с семьями Олениных и Карамзиных, а стало быть, и с культурной элитой 1830-х годов — контакты с Пушкиным, Гоголем и Лермонтовым — блестящий брак с графиней Софьей Михайловной Виельгорской (посаженым отцом на свадьбе был сам император) — громкий, но недолгий литературный успех в начале 1840-х годов — «просто жизнь» в меру состоятельного барина, не слишком удачливого чиновника и семьянина, остролова и дилетанта, всеобщего

* Оставшиеся незаконченными воспоминания Соллогуба (им предшествовал ряд мемуарных очерков) были опубликованы после смерти писателя: сперва — в «Историческом вестнике» (1886, № 1—6, 11—12), а вскоре отдельным изданием (М., 1887). Читатель может найти их в сравнительно недавних републикациях: *Соллогуб В. А. Повести. Воспоминания / Сост., вступит. ст. и комментарии И. С. Чистовой. Л., 1988; Соллогуб В. А. Воспоминания / Комментарии И. С. Чистовой, предисл. А. С. Немзера. М., 1998.* Лучшей работой о писателе остается статья В. Э. Вацуро «Беллетристика В. А. Соллогуба» (1977), предназначенная для однотомника издательства «Советская Россия», «зарубленная» издательством и опубликованная после смерти исследователя; см.: *Вацуро В. Э. Материалы к биографии. М., 2005. С. 251—270.*

добротного знакомца, поклонника изящных искусств, словно бы вдруг оказавшегося чужим новой культуре, — кавказская служба, парижские впечатления, тихое существование в Дерпте, непонятная, явно чудаческая увлеченность тюремными проблемами — пылкая любовь старика к молодой женщине и вторая женитьба — воспоминания как естественный удел «отставшего». В мемуарном корпусе Соллогуба тщательно, хоть и ненавязчиво прочерчивается именно такой контур его судьбы. Отбросить его практически невозможно, да и не нужно: в общем, все верно.

Кое о чем, конечно, Соллогуб предпочел умолчать или сказать затуманенно. Например, неясно, почему после неудачи на экзаменах в Дерпте (из-за случайного и вроде бы мнимого конфликта с неназванным профессором Соллогуб не получил звания «кандидата», а выпущен был «действительным студентом») «мальчик из хорошей семьи» (издавня близкой к императорской фамилии) не пошел по намечавшейся прежде дипломатической стезе, а оказался в Министерстве внутренних дел да еще чиновником особых поручений, обреченным постоянно мотаться по провинции. Соллогуб от службы вроде бы не бегал и даже находил в ней смысл, но карьера — несмотря на большие связи, а позднее личное благоволение императора Александра II — не задавалась. Так было всегда — в Петербурге, на Кавказе (сперва при гр. М. С. Воронцове, потом — при кн. А. И. Барятинском), при остзейских губернаторах... Женитьба (очевидно, что по страстной любви) на близкой подруге великих княжон, дочери просвещенного вельможи (мецената, меломана, человека близкого государю и доброго приятеля лучших русских литераторов, весьма Соллогубом почитаемого) семейного счастья не принесла. Одно дело увлечься прекрасной девушкой с небесной душой; совсем другое — быть супругом глубоко религиозной, чурающейся светских развлечений, погруженной в себя женщины. В прозе Соллогуба не раз возникает мотив «жизни сверх состояния» (в начале 1840-х он обдумывал роман с таким названием, в итоге свернувшийся в главу «Тарантаса» «Простая и глупая история») — сюжет этот автор знал отнюдь не по

слухам. Героиня начавшегося еще при жизни первой жены старческого романа Соллогуба Вера Константиновна Аркудинская была дамой с, деликатно выражаясь, не идеальной репутацией. Жизнь Соллогуба постоянно выбивалась из той правильной колеи, которую предполагали его происхождение, связи и статус. Понятно, что о своих неудачах (ошибках, досадах, прегрешениях) мемуарист распространяться не хотел. Гораздо интереснее, что, считавшийся некогда одним из первых русских литераторов, Соллогуб вспоминал о своей писательских удаче и ушедшей славе мало и с отчетливо пренебрежительной иронией. Относящейся никак не к литературе вообще, но к собственной литературской ипостаси.

Соллогуб подробно рассказывает о своем общении с Пушкиным, о неловкости, едва не обернувшейся дуэлью с первым поэтом (в январе 1836 года Пушкину показалось, что молодой человек развязно беседует с его женой — последовал вызов), о пушкинской к нему расположенности (ощутимой даже в момент болезненного выяснения отношений), о чести, которую ему оказал Пушкин, доверив роль секунданта на первой (несостоявшейся) дуэли с Дантесом. Он вспоминает, как Пушкин делился с ним соображениями об издательской стратегии «Современника», как вместе они посещали книжную лавку Смирдина, как Пушкин читал ему свои стихи. У нас нет оснований не доверять мемуаристу, а между тем ситуация совсем не так проста, как кажется. Пушкин всегда четко и последовательно разделял сферы «литературную» и «светскую». Тем паче — в черном 1836 году, когда нервы поэта были напряжены до предела, а его конфликт с салонной чернью «свинского Петербурга» стремительно шел к развязке. (Между прочим, Соллогуб с замечательной проницательностью описал тогдешнее состояние Пушкина.) Пушкин мог отдать должное порядочному юноше, попавшему в неприятную и опасную историю, но сумевшему выйти из нее, сохранив лицо (он вообще ценил навыки джентльменского поведения), но он не стал бы толковать с ним о «Современнике», а после шутить на литературные темы и, тем более, читать ему стихи. (Людей, которых Пушкин в ту пору знакомил с новыми стихами, можно бук-

важно перечесть по пальцам, а представить себе Пушкина, декламирующего стихи давние, попросту немыслимо.)

Противоречие кажется неразрешимым, покуда мы не вспомним то, о чем Соллогуб в мемуарах умолчал. Будущий писатель начал сочинять в пятнадцать лет; тетрадь, озаглавленная «Мои опыты», хранится в Российской государственной библиотеке (ф. 622, к. 1, № 31). Стихотворствовал он без блеска (так будет и позднее), но довольно сноровисто. И, похоже, своего пристрастия к сочинительству не таил. Уже в 1832 году В. А. Жуковский включает имя юного Соллогуба в список сотрудников некоего предполагаемого (несостоявшегося) журнала. Узнать о том, что сын графа Александра Ивановича (приметного светского персонажа — в черновиках первой главы «Евгения Онегина» есть строчка «Гуляет вечный Соллогуб») и графини Софьи Ивановны (с давних пор интересовавшейся литературой) не чужд сочинительству, Жуковский мог, скорее всего, от П. А. Плетнева, дававшего отроку (до поступления в Дерптский университет) уроки словесности (а ранее обратившегося к его маменьке с «Письмом <...> о русских поэтах», напечатанном в «Северных цветах <...> на 1825 год»).

В 1836 же году имя Соллогуба возникает в двух значимых, как выразились бы сегодня, «проектах» пушкинского литературного круга: «Русском сборнике» А. А. Краевского и кн. В. Ф. Одоевского и альманахе кн. П. А. Вяземского «Старина и новизна». Оба несостоявшихся издания стоят разговора. «Русский сборник» — предвестье обновленных «Отечественных записок», активным вкладчиком которых станет Соллогуб: здесь будут напечатаны «История двух калаш», «Большой свет» и семь глав из «Тарантаса» — вещи, составившие славу журналу и автору. Еще интереснее сюжет со «Стариной и новизной». Как явствует из названия и напечатанного Вяземским объявления в IV томе «Современника», альманах должен был состоять из двух разделов: «исторического» (письма Екатерины II, материалы о царевице Алексее, бумаги графа Чернышева и пр.) и «литературного», в коем, наряду с выдержками из записок патриарха отечественной словесности И. И. Дмитрие-

ва и публикацией писем Н. М. Карамзина, предполагались «повести, разные стихотворения, письма о современной русской литературе». И структура альманаха, и его пафос сохранения «предания», и узкий, элитарный круг «новых» авторов (Вяземский, Пушкин, Одоевский, Н. М. Языков) свидетельствуют как о значимости начинания, так и о его «пропушкинской» установке. В таком контексте намечался дебют Соллогуба — Вяземский брал туда повесть «Три жениха». Когда альманах по совокупности разного рода причин расстроился, повесть перешла в VI том «Современника» — в 1837 году журнал целенаправленно демонстрировал приверженность принципам Пушкина, подавался как дань памяти первого издателя.

Как видно, Пушкин и Вяземский возлагали на Соллогуба некоторые надежды. Конечно, ни он, ни его дерптский приятель и соученик Александр Карамзин (сын историографа, племянник Вяземского) не могли восприниматься наравне со старшими сотрудниками изданий, но «своими» для них, несомненно, были. Причем не только по родству или светскому знакомству. Этот-то весьма лестный мотив Соллогуб последовательно приглушает.

Он подробно и не щадя себя описывает первое знакомство с Гоголем, когда летом 1831 года молодой барич (явно мнящий себя поэтом) благосклонно согласился послушать, что пишет гувернер его слабоумного кузена, и пришел в неописуемый восторг, смешанный с чувством сильного стыда (Гоголь, несомненно, преподнес какой-то фрагмент из «Вечеров на хуторе близ Диканьки»). Соллогуб не один раз вспоминает, как позднее Гоголь порицал его за лень и наставлял писать хоть что-нибудь каждый день, но скромно умалчивает о похвалах обычно не щедрого на них старшего писателя. Между тем в программном письме «О Современнике» (обращено к издателю журнала, все тому же Плетневу; предназначалось к публикации в первой книжке чудесным образом преображенного «Современника» на 1847 год; осталось ненапечатанным в связи с крушением гоголевской утопии — переходом журнала в руки Некрасова и Панаева) Гоголь начинал перечень авторов, «статьями которых может украситься “Современник”»,

именем нашего героя: «Прежде всего, следует назвать графа Соллогуба, который, бесспорно, есть нынешний наш лучший повествователь. Никто не щеголяет таким правильным, ловким и светским языком. Слог его точен и приличен во всех выраженьях и оборотах. Остроты, наблюдательности, познаний всего того, чем занято наше высшее модное общество, у него много. Один только недостаток: не набралась еще собственная душа автора содержания более строгого и не доведен он еще своими внутренними событиями к тому, чтобы строже и отчетливей взглянуть вообще на жизнь. Но если и это в нем совершится, он будет вполне верный живописец лучшего общества; значительность его творений выиграет больше, чем сто на сто». Гоголевский укор (автор «Выбранных мест...» мог бы адресовать его кому угодно, что, впрочем, постоянно и делал) не отменяет очень высокой оценки. Предположим, что Соллогуб не знал гоголевского письма Плетневу — о том, что Гоголь высоко ставит его дар, он знал точно. (Кстати, далеко не от всякого литератора требовал Гоголь систематичной работы; сами наставления — знак уважения, доверия и надежды.) Знал, к примеру, из письма (январь 1846), в котором Гоголь вслед за похвалами «Тарантасу» (обсуждавшемуся и прежде, в ходе работы Соллогуба над «путевыми впечатлениями») писал о необходимости дальше двигаться по неторной писательской дорожке: «Все вас обманет, и жизнь, и свет, и все привлекательности, привлекающие других людей; на этом поприще вас ничто не обманет, потому что это ваше законное поприще, и тут выполнять вы будете именно то, что определено свыше выполнять вам».

Так думал не один Гоголь. Несколько раньше (осенью 1845-го) Соллогуб получил большое прочувственное письмо от Жуковского, где сочинитель «Тарантаса» благословлялся на создание истинного «русского романа». И к Гоголю, и к Жуковскому писатель относился с большим уважением. Письмо Жуковского в свою пору его сильно обрадовало — известно, что Соллогуб читал его знакомым литераторам, в частности Вяземскому. (Тот и «Тарантас», и литературные перспективы Соллогуба оценивал скептически и попенял

своему старому другу — разумеется, в не предназначенном для чужих глаз письме — за избыточные похвалы и чаяния.) И вот годы спустя редкостно памятный мемуарист словно бы начисто забывает о столь значимых комплиментах.

И еще один характерный штрих. В мемуарном корпусе Соллогуба ни разу не упоминается Белинский, с которым писатель был коротко знаком. Можно, конечно, объяснить подобное умолчание новообретенной неприязнью литератора-аристократа к предтече российского нигилизма, но это плохо вяжется с объективным и общедоброжелательным тоном Соллогуба при разговоре о других собратях по цеху. (К примеру, он искренне огорчается размолвке с М. Е. Салтыковым-Щедринным, неоднократно — не только в мемуарах — тепло отзывается об И. С. Тургеневе, который был к Соллогубу недоброжелателен.) Не поможет и ссылка на конфликт с Белинским после его статьи о «Тарантасе»: не любивший Соллогуба Панаев вспоминал, что объяснение на сей счет закончилось мирно; ссоры, по существу, не произошло. Похоже, дело в другом: забыть, сколь активно критик писал о его прозе, Соллогуб не мог, а к этому-то сюжету и сводились его отношения с Белинским. Сработал все тот же механизм — любой ценой умолчать о былой славе либо представить ее случайным курьезом.

Амплуа «литератора между светскими людьми и светского человека между литераторами» (сходные формулы появляются как в мемуарах самого Соллогуба, так и у его современников) было избрано писателем рано и сознательно. Кажется, впервые речение это обнаруживается в набросках экспериментального полуигрового (и, разумеется, неоконченного) романа Одоевского (рубеж 1830—1840 годов) с условным названием «Мост». Текст строится как переписка литераторов-аристократов, намеревающихся сочинить модный светский роман. Литературный двойник Соллогуба зовется графом Новинским — он-то и аттестует себя сакраментальной формулой. Ясно, что роман (возможно — коллективный) замысливался в дружеской среде, где царил дух игры, вовсе не отрицающий искреннего увлечения словесностью. Это не столько дилетантизм, сколько игра в дилетантизм, не столько лицо, сколько стилизованная лите-

ратурная маска. Разумеется, над легкомыслием молодого писателя подшучивали, а сам он парировал насмешки естественным образом — утрируя некоторые поведенческие черты. В «своем» контексте шутка оставалась только шуткой, но даже симпатизирующие Соллогубу литераторы иного социального происхождения и опыта воспринимали ее всерьез, вполголоса порицая прозаика за пресловутый «аристократизм».

Проблема, однако, заключалась не в графской родословной и великосветских связях самих по себе. Соллогубу нравилось играть в «не литератора», подчеркивать свое «любительство». В какой-то мере выбор такой поведенческой стратегии обуславливался складом характера. Несколько мемуарных эпизодов явно свидетельствуют об эмоциональной возбудимости и неуравновешенности Соллогуба — отсюда ранимость и защитная бравада. Но и бравировать можно очень по-разному. Соллогубовское недоверие к собственному таланту удивительно точно вписывается в поколенческий контекст: родившийся в 1813 году писатель принадлежал к той генерации, что входила в культуру, когда — в очередной раз — показалось: все слова сказаны; нет места ни благородству, ни поэзии, ни новизне; можно лишь слабо повторять пройденное и натекать на заранее очевидные пошлости. Как в жизни, так и в литературе. Об этом Соллогуб всю жизнь и писал.

* * *

«Добрый малый», гвардейский щеголь Сережа, который «читал всего Бальзака и слышал о Шекспире», по приезде в деревню приволокнулся за местной красоткой, оставил ее, а через несколько лет зауважал «в себе человека, сделавшегося некоторым образом преступным, и вспоминал о любви своей <...> как о самой светлой точке своей жизни». Но заместительница бедной Лизы отнюдь не утопилась, преспокойно вышла замуж за уездного заседателя и в полуграмотном письме просит хлопотать орденком своему почтенному супругу. «Письмо выпало из рук Сережи; слезы навернулись на глазах его. “Одна ми-

нута поэзии, — подумал он, — была в моей жизни, и та была горькой глупостью!» («Сережа»). Холодное, блюдущее формальные правила и корыстные интересы, чуждое искусству и пренебрегающее человеческими чувствами общество (лицемерная аристократка стоит своего хамоватого подручного из простолюдинов) сводит в могилу бедного романтического музыканта и обрекает его возлюбленную на жизнь с негодяем, сосед усопшего гения, мечтавший посвятить себя литературе, намерен после похорон отправиться к матушке в Оренбург, а судьба, изрекая страшный приговор, предстает в облики сапожника-немца с парой калош в руках — с точно такой же пары и начались печальные приключения («История двух калош»). Другого мечтателя, вознамерившегося было покорить Петербург, тихо-мирно отправляют подальше от разукрашенной площадки, где нет места ни страстям, ни их имитации: «Поезжай себе: ты ни для графини, ни для Щетинина, ни для повестей светских, ни для чего более не нужен, — говорит несостоявшемуся «герою» обаятельный циник-резонер. Следующая и последняя главка снабжена эпиграфом: «55-е представление, в котором будет участвовать г-жа Тальони» («Большой свет»). «Куда как скучно осенью! Дачи опустели, город не наполнился. На дворе холодно и сыро. Мелкий дождик мешает ходить пешком. По улицам тянутся обозы с мебелью, по Неве плывут барки с мебелью; везде мебель, а нигде нет знакомого лица. Все переезжают; никто еще не переехал. Все отдыхают от лета; все готовятся к зиме» («Приключение на железной дороге»). «Читатель любит пламенные описания, хитрую завязку, наказанный порок, торжествующую любовь, словом, сильные впечатления <...> Сочинитель сего замечательного странствования, греха таить нечего, думал было угодить своему балованному судье, рассказать ему какую-нибудь пеструю небывальщину. К несчастью, это было невозможно» («Тарантас»). «Развязка вчерашнего дня — нынешний» («Княгиня»).

Число примеров легко можно умножить. Всякая метель (страсть, неожиданность, порыв) рано или поздно сменится знакомым скучным и успокаивающим безветрием. Всякая повесть останется неоконченной. «Неоконченные повести»

и «Метель» — не самые громкие, но едва ли не самые художественно совершенные сочинения Соллогуба; думается, без них окажется неполной любая антология русского рассказа XIX века.

Поэтика Соллогуба тесно связана с его мирочувствием: недоверие к человеку, обреченному метаться между смешными страстями и унижительным примирением с железной логикой скучного мира, переходит в недоверие к словесности. Всякий пафос под подозрением. Поэтичность должна глубоко затаиться под зримой до раздражения иронией. «Страдальцами» и «злодеями» людей делает ситуация, за которой приходит черед новому, совсем другому эпизоду, и он иначе распорядится очередным «добрым малым». К примеру, за несостоявшимся мезальянсом последует несостоявшийся же адюльтер. (Уже в «Сереже» работают — и не срабатывают — оба романтических мотива. Герой, устав в Петербурге вздыхать по недоступной графине, предается в провинции «идиллической» любви, которая предполагает нелепый законный брак.) И в любом случае останется в душе героя (и откуда она только взялась? ведь казалось, что он тоже лишь очередная «мебель») странноватый осадок — недовольство собой, горечь и старательно укрываемое, но неизбежное предположение: а все-таки могло бы случиться иначе.

Не могло. В этом хочет убедить читателей блестящий и перспективный автор повестей и рассказов — об этом же ведет речь стареющий мемуарист. Не было проигранного дара, упущенного мига, неудавшейся жизни, — ибо и проигрывать-то было нечего. «Быть так! спасибо и за то» — эпиграф к «Неоконченным повестям» хорошо бы смотрелся и на титульном листе Полного собрания сочинений графа Соллогуба. Особенно для тех, кто помнит все стихотворение Баратынского «К Амуру»:

Тебе я младость шаловливу,
О сын Венеры! посвятил;
Меня ты плохо наградил,
Дал мало сердцу на разживу!

Подобно мне, любил ли кто?
И что же вспомню, не тоскуя?
Два, три, четыре поцелуя!..
Быть так! спасибо и за то.

В повестях и рассказах Соллогуб не хочет и не может дистанцироваться от своих героев — злая ирония незаметно переходит в теплое сострадание. Жалея светских львов, незадачливых соблазнительей, самолюбивых мечтателей и невольных разрушителей чужого счастья, Соллогуб подсознательно жалел себя. Наружный антиромантизм, как это часто бывает, оказался продолжением абсолютно романтической мечты о другой жизни. Понятно, что невозможной, вымышленной, недостижимой. Грандиозная социально-политическая утопия, развернутая в последней главе «Тарантаса», оказывается сном, а пробуждение посрамляет как благородные (но оттого не менее смешные) мечтания, так и противопоставленную им «крязистую» действительность. Перевернувшись, основательный свехустойчивый тарантас вывалил в российскую грязь и пламенного энтузиаста Ивана Васильевича, и крепкого помещика-хозяина Василия Ивановича. Так Соллогуб откликнулся на финал первого тома «Мертвых душ» — достопамятный полет Руси-тройки. Печально. Почти безнадежно. На грани пародии. Но именно что «почти» и «на грани». (Характерно, что Гоголь, высоко, как мы знаем, оценивший «Тарантас», предпочел проигнорировать этот полемический ход.) Ведь после пробуждения-крушения ни сон о лучезарном будущем, ни удобнейший тарантас (дом на колесах) хуже не стали, память об их благих и притягательных свойствах сохранилась.

Тут надобно подробнее сказать как о прихотливой истории «главного» сочинения нашего героя, так и восприятию ее современниками. В начале октября 1839 года Соллогуб и художник кн. Г. Г. Гагарин (1810—1893) отправились в Симбирскую губернию; 30 сентября кн. И. С. Гагарин сообщал Вяземскому о «союзе романиста и художника для использования couleur locale», то есть о замысле будущей книги. Зимой 1840 года рисунки Гагарина и фрагменты повество-

вания Соллогуба обсуждались в светско-литературных салонах Одоевского и Карамзиных. При журнальной публикации семи глав сообщалось о будущем роскошном издании. Выход книги задержался не только из-за полиграфических сложностей, но и потому, что Соллогуб продолжал работу (в 1843—1844 годах «Тарантас» читал в рукописи Гоголь): семь опубликованных глав в книжном издании были тщательно отделаны (фактически — переписаны), остальные же скорее всего в основном создавались после 1840 года.

В сентябре 1844 года «Тарантас» «проехал цензуру, хотя и немного задел колесами» (письмо Соллогуба В. А. Жуковскому), каких-либо сведений о характере цензурных изъятий и поправок не сохранилось, официальное дозволение к печати было подписано цензором А. В. Никитенко 24 октября. Издателем книги стал книгопродавец А. И. Иванов, управляющий конторами «Отечественных записок» и «Литературной газеты», тесно связанный с их хозяином А. А. Краевским. 31 марта 1845 года о выходе «Тарантаса» (приуроченном к началу Светлой недели) сообщила «Северная пчела».

Начатая в пору только намечавшегося размежевания славянофилов и западников, книга писалась и перерабатывалась под аккомпанемент становящихся все более острыми и жесткими споров о судьбе и назначении России, ее отношении к Европе, политическом и социальном устройстве, значении и перспективах отечественной культуры и литературы. Публикация первого тома «Мертвых душ» (1842), напряженная дискуссия о поэме Гоголя и ожидание ее продолжения; выход книги А. де Кюстина «Россия в 1839 году» (1843), в России немедленно запрещенной, но прочитанной едва ли не всей просвещенной публикой, постоянно обсуждавшейся и стимулировавшей внимание к другим суждениям иностранцев о России; оформление идеологии славянофильства, рост влияния стремительно левеющего В. Г. Белинского, ставшего ведущим критиком широко читаемых «Отечественных записок», — вот тот контекст, в котором дописывались и читались «путевые впечатления». Подзаголовок — русский эквивалент французского выражения *Impressions de voyage*,

часто использовавшегося в заглавиях — отсылал к «европейской литературной» сфере, комически контрастируя с подчеркнуто русским и бытовым названием книги; эта ироническая антитеза проходит сквозь все повествование вплоть до финала (крушение тарантаса и исчезновение «книги путевых впечатлений» «на дне влажной пропасти»).

Противоречивые трактовки «Тарантаса» критиками разных направлений были обусловлены тремя факторами: актуально-публицистическим характером книги (Соллогуб так или иначе затронул почти все злободневные темы); тактикой литературной (идеологической) борьбы; уклончивостью позиции Соллогуба, его двойственным отношением как к собственным героям, так и к российской реальности, снабжающей их путевыми впечатлениями.

Крайние консерваторы (И. Н. Скобелев — «Иллюстрация», 1845, № 12; анонимный рецензент журнала «Маяк», 1845, № 7), игнорируя авторскую иронию, оценивали «Тарантас» как удачное сочинение в духе русской народности. Неприязненно относившийся к Соллогубу (и тем более к кругу «Отечественных записок») Ф. В. Булгарин, указывая на зависимость Соллогуба от Гоголя и принадлежность «новой школе», снисходительно одобрял книгу, всем тоном своим сигнализируя публике, что эта безделка не стоит серьезного внимания («Северная пчела», 1845, 31 марта; ср. резко негативный отзыв Л. В. Бранта в той же газете от 15 декабря 1845; подпись: Я. Я. Я.). Неудачным подражателем Гоголя (литератором из неприятной партии «Отечественных записок») аттестовал автора «Тарантаса» его бывший домашний учитель П. А. Плетнев («Современник», 1845, № 5).

В кругу Белинского «Тарантас» оценивался неоднозначно: тут сказывались и ускользающая природа текста, и необходимость сохранять добрые отношения с популярным (и отнюдь не враждебно настроенным) писателем, и коммерческие интересы издателя «Отечественных записок» Краевского. В рецензии Белинского («Отечественные записки», 1845, № 4) отмечалась «парадоксальность» книги и был обещан спор с автором. В рецензии Н. А. Некрасова («Литературная газе-

та», 1845, 12 апреля) удачные (верные принципам «натуральной школы») главы противопоставлялись неудачным. Критик утверждал, что первых больше в начале, а последних в конце; эта антитеза, с одной стороны, дискредитировала «позитивные» эпизоды и утопический «Сон», а с другой — напоминала о публикации первых глав в «Отечественных записках». Вероятно, в этом же ключе собирался строить статью о «Тарантасе» Белинский, однако в итоге он избрал другое решение: разбор «Тарантаса» («Отечественные записки», 1845, № 6) превратился в яростный антиславянофильский памфлет. Белинский воспользовался случайным совпадением имен-отчеств соллогубовского героя-идеолога и И. В. Киреевского (незаурядного мыслителя, в 1845 году ненадолго возглавившего журнал «Москвитянин»). В статье резко разведены позиции Ивана Васильевича и автора, согласно Белинскому, сознательно создавшего однозначно комический образ «славянофильствующего» пустопорожного мечтателя. Задев несколько раз и самого Соллогуба, Белинский в итоге назвал «Тарантас» книгой «умной, даровитой и — что всего важнее... — дельной». В обзорной статье («Отечественные записки», 1846, № 1) критик отвел «Тарантасу» первое место среди книг, вышедших в минувшем году, и тут же отметил двойственный характер текста, который «одними был принят за искреннее profession de foi так называемого славянофильства, другими — за злую сатиру на него <...> мы принадлежим к последним».

Резко отрицательно отозвался о «Тарантасе» славянофил Ю. Ф. Самарин («Московский литературный и ученый сборник». М., 1846; подпись: М. З. К.). С его точки зрения, во-первых, воззрения Ивана Васильевича далеко отстоят от славянофильских, а во-вторых, автор не дистанцируется от героя-идеолога. Игнорируя ироничную поэтику Соллогуба, Самарин порицает его за легковесность, склонность к риторике, опрометчивые суждения о чиновниках, внешнее следование Гоголю, «аристократическое» отношение к действительности. Вослед Плетневу, критик указывает на отсутствие авторского взгляда. Самарин полагает, что автор мог поставить читателя перед дилеммой — шутка или правда все им рассказанное? —

в двух случаях: либо «слишком дорожа своею мыслью», либо «не дорожа ею вовсе». Несмотря на несколько комплиментов, концепция статьи неумолимо ведет читателя ко второму ответу. Попутно критик полемизирует с неназванным Белинским. Статья была высоко оценена лидером славянофилов А. С. Хомяковым (в письме к автору, датированном апрелем-маем 1846 года) и... Белинским, который писал Герцену 4 июня 1846 года: «Статья Самарина умна и зла, — даже дельна <...> Как умно и зло казнил он аристократические замашки Соллогуба!».

Наконец, напомним еще раз, что «Тарантас» был очень высоко оценен Жуковским (письмо автору, осень 1845) и Гоголем (письмо автору от 3 января 1846). Такой разброс мнений был глубоко закономерен, успех «Тарантаса» не исключал, а подразумевал некоторую двусмысленность. Ирония скептического писателя стимулировала ироническое отношение к его заветному сочинению. Даже сочувственники Соллогуба не считали, что он уже исполнил свою миссию, и требовали от него большего.

Меж тем Соллогуб едва ли когда-нибудь был настроен на великие свершения — те, что грезилась Жуковскому (настоящий «русский роман») и Гоголю. Не зря в «Приключении на железной дороге» сказано: «От скуки делается смешно». А от смеха, добавим мы, грустно. Как писал светский приятель Соллогуба: «Печально я гляжу на наше поколение». И далее по тексту «Думы», где все инвективы обращены не к «ним», но к «нам».

На тех немногих мемуарных страницах, которые Соллогуб посвятил Лермонтову, он дважды затронул мотив неудовлетворенности поэта собой. Лермонтов спрашивает у Соллогуба, верит ли тот в его талант, а затем, услышав, как его стихи приравниваются к пушкинским, замечает: «Нет, брат, далеко мне до Александра Сергеевича <...> да и времени работать мало остается; убьют меня, Владимир». Последняя пророческая реплика отменяет описанные выше планы Лермонтова — отставка, труды по совместному с Соллогубом изданию нового журнала. Не было. Не могло быть. Могло только мечтаться.

Здесь не место для детального сопоставления общественно-литературных позиций Лермонтова и Соллогуба. Пред-

ставляются они достаточно близкими — с понятной поправкой на гениальность поэта. Всего важнее, однако, что сам Соллогуб ощущал себя человеком лермонтовского поколения и умонастроения. Потому и безвременная насильственная смерть поэта, разрушившая возможность совместного труда, воспринималась им с особенной остротой. В разных местах мемуаров, отталкиваясь от разных поводов, Соллогуб размышляет о тяжелой участи художника в современной ему России. Поминаются Пушкин, Гоголь, Глинка. Но смерть Лермонтова и в этом ряду оказывается отмеченной — не случайно в первой публикации воспоминаний она названа большей, чем гибель Пушкина, утратой для российской словесности. (Позднее Соллогуб конструкцию смягчил.) Гибель Лермонтова заставила оплакивать несбывшиеся надежды и словно еще раз подтвердила: для опоздавшего (последпушкинского) поколения все перспективы закрыты. Жизнь останется бессмысленной, а искусству двигаться некуда.

Конечно, Соллогуб не формулировал это «правило» впрямую — он попросту все больше ему подчинялся. Конечно, временами инстинкт художника брал верх над внутренней обреченностью. Потому «Тарантас», начатый почти как игра, был доработан — тщательно прописан, перестроен, насыщен отголосками актуальных споров, спрыснут всепроницающей иронией (от которой нет пощады ни теоретикам, ни практикам, ни, как мы видим, пытающемуся встать над ними сочинителю), приправлен полемикой с гоголевской утопией (вообще-то манящей) преображения России. Потому и мог появиться уже после «Тарантаса» щемящий рассказ «Метель», внутренний лиризм которого берет верх над никуда не ведущей фабулой. Да, офицер и молодая дама больше никогда не увидятся, их вдруг вспыхнувшие чувства никак не отразятся на той жизни, что предписана героям судьбой, но и забыть свою встречу в метели они никогда не смогут. (Впрочем, и барону Фиренгейму никогда не забыть прекрасной «аптекарьши», которую убила его неуместно вернувшаяся любовь. И сознание того, что он-то поступил благородно, не разрушил семейный очаг, но по требованию достойно-

го мужа Шарлотты покинул провинциальный городок, не уменьшит тоски и стыда невольного убийцы. Примерно таких же, как у бедного аптекаря, хотевшего спасти жену и разбившего ее жизнь.) Потому последние повести Соллогуба немногим проигрывают прежним — «Старушка» (1850) так и вовсе хороша. Хотя и вершится грустной насмешливой улыбкой прожившей долгий век графини-бабушки, только что объяснившей доброду, но непутевому внуку, что из его «любви» к достойной девушке никакого толку не будет.

Сколько раз можно говорить уже сказанное? Писатель, лишенный чувства самоконтроля, пробавляется (иногда и успешно) бессознательными повторениями. Соллогуб был устроен иначе. Ему вовсе не хотелось расставаться со словесностью, но — вопреки чаяниям Жуковского и Гоголя — «нового слова» он не находил. Конечно, тут срабатывало множество привходящих, личных, как бы случайных обстоятельств. В водевилях 1850-х годов Соллогуб, органично владея жанром, посмеивается над проблемами, куда как серьезно тяготившими героев и рассказчика его повестей. Конфликты разрешаются с подобающей жанру легкостью, поверить в которую невозможно, да и не нужно. Водевиль и есть водевиль.

Между тем со смертью Николая I и первыми толками о реформах стало ясно, что жизнь все-таки меняется. И уж точно не может сводиться к усталому вальсированию и котильонной иронии. Соллогуб надеялся на лучшее: поэтому решил собрать и переиздать пятитомником свои сочинения: повести (прежние издания разошлись, а цензурная политика последних николаевских лет републикациям не благоприятствовала; «Тарантас» и теперь встретил противодействие цензуры; дабы провести его, потребовалось вмешательство Вяземского, ставшего о ту пору товарищем министра просвещения), водевили, очерки и даже поэтические опыты... Теми же надеждами он вдохновлялся, сочиняя комедию «Чи-

новник» (1856), где легко прикоснулся к склоняемой во всех гостиных (и во всех трактирах), но все еще не допускаемой в печать теме: взяточничеству. По Соллогубу, эта общественная хворь обусловлена, с одной стороны, небрежением дворян (богатых, образованных, имеющих твердые правила) государственной службой, а с другой — их же неумением хозяйствовать, защищать свои интересы и готовностью при малейшей возможности вернуть «награждение» презираемому невежественному и жадному крючкотвору. Порядочный дворянин должен служить, а его неслужащие собратья не должны видеть в любом чиновнике взяточника. Тогда и зла в отечестве будет меньше, а о нынешних nepотребствах, как выражается добродетельный дворянин-чиновник Надимов, «надо крикнуть на всю Россию». Вот Соллогуб и крикнул. Аккуратно. В забавной — на любовных недоразумениях закрученной — комедии. Развивая свои же давние мысли о чиновничестве и службе, отчетливо проговоренные в «Тарантасе». Смягчая (как всегда) благородный пафос ощутимой — поэтикой жанра предписанной — иронией. Может, подействует? Расслышат? А если границы дозволенного окажутся нарушенными, то с шутки какой спрос.

«Чиновник» был весьма своевременной (хотите — злободневной, хотите — однодневной) вещью. Комедию сыграли на домашнем театре великой княгини Марии Николаевны в присутствии ее августейшего брата, Александра II, который одобрительно изрек: «Давно бы пора говорить это». Пьесу споро поставили в императорском Александринском театре, напечатали в «Библиотеке для чтения» (1856, № 3), то есть сделали доступной не только для столичной демократической публики, но и для провинциальных читателей. Так Соллогуб проторил дорогу «благодетельной гласности». За что через несколько месяцев и поплатился. «Чиновника» за несерьезное отношение к важным проблемам, скверное знание делопроизводства, аристократизм и фразерство раздраковил в «Современнике» (№ 6) укрывшийся за псевдонимом «Чиновник» Н. М. Львов (вскоре он продолжит полемику пьесой «Свет не без добрых людей», где выведет двойника соллогубовского ге-

роя, чиновника-аристократа, взяточником; ничего, и на Львова управа быстро найдется). Практически одновременно на пьесу обрушился в «Русском вестнике» (№ 6, 7) Н. Ф. Павлов, чьи безусловно незаурядные «Три повести» стяжали шумный и скандальный успех в 1835 году — незадолго до дебюта Соллогуба. Неприязнь к первенствующему сословию была могучей страстью Павлова (плебея по происхождению). Тональность его резкой, изобилующей страстями, эффектной прозы диаметрально противоположна ироничной и мягкой манере Соллогуба. Жизнь Павлова, равно годящегося в герои Бальзака и в периферийные персонажи Достоевского, отчетливо не задалась, желчи у него всегда хватало, Соллогуб должен был раздражать его как «барством», так и литературной удачливостью. Он и развернулся во всю мощь — из статьи следовало, что хуже героя Соллогуба только сам автор. Разбор «Чиновника» вызвал шумное одобрение в либеральном кругу — какое значение имеет личность и намерения явно устаревшего писателя, почему-то перехваленного Белинским, когда нужно двигаться дальше, дальше, дальше... Но и отбросить такую отменную мишень было бы нерачительно. Еще не пришла пора учить жизни Тургенева, Гончарова и прочих мэтров, а на поношения Соллогуба (графа, царедворца и сорокалетнего старика) публика уже настроена, защищать его никакой Тургенев не бросится. Тут-то и грянул Добролюбов. И пошло-поехало.

Другая культура (для Соллогуба и людей его круга — антикультура) на глазах становилась господствующей. Невесть откуда взявшиеся люди принялись менять строй отечественной словесности. Выяснилось (или, скорее, почувствовалось), что некогда «миг» был все-таки упущен. Мемуаристика, сохранение прошлого, попытка его истолкования оказались естественным уделом всех, кто не соответствовал «своеобразию текущего момента», всех, у кого кривилось лицо от всегда энергичной и не всегда осмысленной брани в адрес ушедшей эпохи — эпохи, в которой — как вдруг обнаружилось — не было ничего, кроме крепостного права, чиновничьего воровства и аристократического пустозвонства.

В 1861 году, после празднования пятидесятилетия литературной деятельности Вяземского, Соллогуб, один из деятельных организаторов торжества и автор приветственных куплетов, подвергся систематичному и разнузданному поношению наряду с юбиларом. Ответом на откровенно хамские (иначе не назовешь) выходки «Искры» стало послание Вяземского «Графу Соллогубу»:

Взревел наряженный в Ахилла
Демократический Фальстаф:
Потоком брани и чернила
На нас с тобою льются, граф!

Твое ли графство здесь причина?
Я княжеством ли виноват?
Но разъяренная дружина
С сердец ударила в набат...

Сразу по публикации первого соллогубовского мемуара в «Русском архиве» (1865) свет был одарен грубой пародией «Литературные воспоминания Маслоуба» («Будильник» №№ 72, 74, 75). Девятого ноября того же года историк М. П. Погодин (уже давно почитаемый ярым реакционером) писал Вяземскому: «Мы затеваем журнал с Соллогубом, который собирается работать, “Старовер”. Ведь грустно смотреть на нынешнее пренебрежение литературы. Надо восстановить предание». Из затеи этой, разумеется, ничего не вышло — Вяземский, Погодин, Соллогуб были слишком разными людьми и «предание» понимали совсем не одинаково. Вот и восстанавливать его пришлось им врозь.

К мемуарам Соллогуб пришел совершенно естественно: кроме понятной обиды на современность и не менее понятного желания защитить предание, сказывались, по крайней мере, два обстоятельства. Первое лежит в области поэтики; второе — в области самоощущений автора, его рефлексии.

Повествовательная манера Соллогуба всегда тяготела к «воспоминательному» тону — тону изящного ироничного

рассказа о событиях, что должны восприниматься как достоверные (особенно характерны в этом плане его сочинения с дерптско-студенческой тематикой — «Аптекарьша», «Неоконченные повести»). Когда в 1856 году Соллогуб задумал тряхнуть стариной и принялся за рассказ «Две мазурки» (не окончен, рукопись хранится в Российской Государственной библиотеке, ф. 48, к. 65, ед. хр. 15), он начал его как устное повествование немолодого человека, делящегося с юной дамой (отождествляемой с адресатом посвящения — графиней Бобринской) воспоминаниями о событиях внешне заурядных, но рассказчику почему-то дорогих:

«Вы хотите, чтобы я рассказал вам что-нибудь из моей прошедшей жизни. Вы требуете романа, в котором был бы и правды уголок, и любовь бы, разумеется, не оставалась без места. — Задача нелегкая.

Я долго для вас шарил в своей памяти. — Иного сказать нельзя. Другое сказать грустно, а и все рассказать так немного будет.

Наконец я вспомнил один странный случай, не обильный событиями и впечатлениями. Его я и расскажу как-нибудь.

Прочитайте мой рассказ перед балом, — дело, кстати, идет о двух мазурках. — Прошу верить, что и я танцевал мазурки, хоть и не совсем ловко да с большой охотой и безмерным удовольствием...» И так далее: про напускную, но искреннюю «байроническую» тоску, не мешающую отплясывать на балах, положение петербургского кавалера в Москве и прочие такого же рода материи.

Брошенный на второй странице рассказ — связующее звено меж молодой беллетристикой и поздней мемуаристикой. Вспомним, что в повестях Соллогуба за печалью и признанием невозможности хоть что-то поделать с размеренной пошлостью бытия всегда таится снисходительность к героям (и автору, и светским читателям). Вспомним — и поймем, что за мягкой, добродушной, чуть идеализирующей прошлое интонацией мемуаров скрывается не только полемика с «обличителями», но и старая грусть. Соллогуб знал цену балам — и потому не находил возможным над ними измывать-

ся. Что уж тут поделаешь — такая была жизнь. Совсем даже не плохая, хотя и не хорошая. Как всегда. И я был — да, легкомыслен, весел, порой слабодушен и ленив, но не так скверен, как толкуют нынешние журналисты, которым не понять всего обаяния ушедшего прошлого. И потом, я ведь во власти-тели дум не лез, словесностью забавлялся между делом, ибо всегда понимал, что дарование мое весьма скромно. И зачем нынче на меня так нападать? Самоумаление проводится тонко и подразумевает самооправдание. Если великого значения и не предполагалось, то не так грустно оказаться на обочине, если большой силы не было, то не так стыдно уступить место тем, кто пришел сегодня.

Соллогуб редко дает волю гневу и прямо демонстрирует обиду. (К примеру, у позднего Вяземского куда больше резкостей, подчас — блистательных.) Сказывался тут не только дворянский тон, но и та губительно-спасительная ироничность, что организует его повести. Боль от постоянных оскорблений и насмешек стареющий писатель, конечно, чувствовал — демонстрировать ее почитал излишним. И в этом был, безусловно, прав.

Все в том же неприятном для сочинителя «Тарантаса» 1865 году из-под его пера вышел впечатляющий документ, знакомство с которым позволяет почувствовать не только тогдашнее состояние Соллогуба, но и его всегдашнюю суть. Пятидесятидвухлетнему писателю предстояло еще почти семнадцать лет жизни. Он будет работать над мемуарами, печатать статьи о музыке и организации тюрем, испытает странную любовь и даже сочинит весьма неудачный роман (тоже на мемуарной основе, но сильно и болезненно трансформированной), который появится в печати только после смерти автора. И все это при скептических улыбках современников-сверстников и откровенной неприязни современников младших. Покамест он пишет письмо А. А. Краевскому, опытнейшему «литературному промышленнику», бессменному хозяину «Отечественных записок», в нужный момент всегда успевающему поменять направление и редакцию журнала. С Краевским Соллогуб-литератор был, как помним, связан в свои «золотые дни».

Письмо хранится в Российской Национальной библиотеке (ф. 391, ед. хр. 721):

Милостивый Государь
Андрей Александрович!

Вчера мне сказали в Театре, что вы были в Москве и меня искали. — Признаюсь, это меня удивило. — Давно доходят до меня слухи, что вы относитесь обо мне враждебно и весьма ко мне не благоволите. А почему бы это, ума не приложу. — Кажется, давно знакомы. — Когда мог, содействовал, дурного не делал. — Впрочем, в нашей журналистике давно вошло в моду отзываться обо мне как о каком-то безграмотном бариче, идиоте, доносчике и т. п. — Потешилась молодежь. — Пускай себе. — В обществе для пособия бедным Литераторам меня забаллотировали. — Это меня огорчило, как всякое незаслуженное оскорбление. — Я всегда помогал, где только мог, другим, и отнимать у меня этого права, всей моей жизнью заслуженного, не следовало бы по самой простой справедливости. Что выразила эта манифестация, не понимаю. — Вижу, то есть, охоту плюнуть в лицо человеку, простирающему вам руку для доброго дела, — но все-таки не понимаю. Но всякой моде бывает конец. — Статьи мои пропадали в редакциях, другие возвращались. — Я хотел, было, издать отдельно то, что у меня накопилось, но, если вам нужен материал, я снова готов как во времена оные. Незлобную душу вложил в меня Бог.

Уведомьте — есть и стихи и проза.

Всегда готовый к услугам Соллогуб.

11 сент<ября> 1865.

Грустно. И добавить можно только одно: к счастью, не только историки литературы, но и русские читатели относились к сочинениям Соллогуба (а значит, и к нему самому) иначе, чем литературское сообщество второй половины XIX века.

1988, 1998, 2012

У НАС ЕСТЬ ЛИТЕРАТУРА

Подвиг Белинского

Белинский умер за несколько дней до своего тридцатисемилетия. Не было самоубийства, дуэли, эшафота. Был долгий, по тем временам — неизлечимый, мучительный недуг — следствие неизбывной бедности, крайней душевной впечатлительности и постоянной изнурительной работы. Полтора десятилетия литературного бытия Белинского — это тринадцать толстых томов. Год за годом он сжигал себя беспрестанным чтением всей наличествующей словесности (от Гомера до Жорж Санд, от Кирши Данилова до Гончарова, от шедевров до грошовых поделок), освоением новейшей европейской мудрости (не зная немецкого, Белинский по пересказам друзей последовательно и страстно постигал германскую классическую философию от Фихте и Шеллинга до левых гегельянцев), писанием огромных статей и писем (многие из которых не уступают его журнальным опусам — ни по объему, ни по стилистической энергии, ни по концентрации мысли, ни по силе воздействия на отечественную культуру), бесконечными разговорами — все о том же, о самом главном. Весной 1848 года — в день рождения Пушкина — наступила развязка.

Белинский умирал в дурное время. Европейское клочкотание отозвалось в России очередным истеричным (и бессмысленным) завинчиванием гаек: радикальный литератор был под крепким подозрением. Реплика встретившегося с Белинским на Невском проспекте коменданта Петропавловской о «тепленьком каземате» была, конечно, только шуткой. Вызов для беседы в III Отделение едва ли предполагал немедленную кару. Бог весть, как сложилась бы судьба Белинского, пощади его недуг. Сумел же некрасовский «Современник» переташиться сквозь последние николаевские годы. Да и в миропонимании недавнего пламенного революционера, впервые увидевшего въяве российскую провинцию (лето 1846) и корчащуюся перед взрывом Европу (1847),

намечался очередной поворот — отказ от утопизма и признание силы вещей. (Государственнический инстинкт у Белинского всегда был силен; обуревавшая его некоторое время «маратовская» любовь к человечеству была, в сущности, той же складки. Другое дело, что, отдавшись тому или иному отвлеченному абсолюту — хоть «примирительному», хоть «социальному», экстатически его восславив, Белинский с не меньшей страстью бросался на защиту отдельной личности. Неизменное сочувствие *бедным* — во всех смыслах! — людям и заставляло его метаться от одной «спасительной» идеи к другой.) Только не знаем мы, куда бы двинулся Белинский, случись с ним «второе рождение». (Об этом напряженно размышлял Достоевский — и в разные годы приходил к разным выводам.) Вряд ли, однако, он научился бы дипломатичности, столь необходимой в «мрачное семилетие» — тут нужна была железная воля и жесткая — на грани цинизма — трезвость Некрасова. И не забыть, что, когда полицейские власти учинили отвратительную (показательно устрашающую!) провокацию, соорудив из застольного трепа «об умном» деле петрашевцев, одним из весомых обвинительных козырей стало чтение будущими каторжниками «возмутительного» письма Белинского Гоголю. Как не забыть, что само имя критика попало под запрет до прихода александровской ростепели. Мы вольны строить гипотезы — Белинскому его последней весной радужные перспективы не грезились.

Он умирал в бедности, тревожась о судьбе жены и малых детей. Да, новые издатели «Современника» не требовали ежемесячной обильной дани и платили больше, чем хозяин «Отечественных записок» Краевский, но пайщиком журнала Белинский не стал. (Тут речь шла не только о живых деньгах и гарантии относительного благополучия семьи в будущем, но и о мере независимости. Наставник Некрасова стал его наемным работником. И старые друзья Белинского, практичного выскочки Некрасова в ту пору недолголюбивающие, в общем приняли случившееся как данность.) Выход в свет «Выбранных мест из переписки с друзьями» был пережит критиком как тяжелый удар: великий и горячо любимый пи-

сатель, на которого была сделана главная жизненная ставка, шел явно не туда. Выговорив Гоголю страшные укоризны, Белинский писал: «Тут дело идет не о моей или вашей личности, но о предмете, который гораздо выше меня, но даже и вас; тут дело идет об истине, о русском обществе, о России». Сказано предельно искренно, но от того *личной* боли в объяснении меньше не стало. (Между прочим, это обостренно личное чувство вполне расслышал Гоголь, обычно занятый лишь собой.) Успехи молодых писателей, выпестованных либо привеченных критиком, беды не компенсировали: Белинский не скрывал от близких друзей, что хорошо видит дистанцию, отделяющую Гоголя от ситуативно полезной «натуральной школы». Не только красного словца ради признался он в одном из писем, что и будь при деньгах, *не купил бы* «Петербургского сборника». То есть не потратился бы на «Бедных людей», недавно встреченных им с полным восторгом. Когда появилась «Хозяйка», Белинский не только был раздосадован этой повестью, но и бранил себя за прежние похвалы «гению Достоевскому». Он не знал, что лично симпатичный и чрезмерно за ранние (отнюдь не блестящие!) вещи облаканный Тургенев станет великим писателем. Как и вдруг «сорвавшийся» Достоевский, обидчик Некрасов, странный Гончаров (не понимающий, что он в «Обыкновенной истории» написал, — а что если и с ним ошибка?)... Не знал того, что открылось во второй половине XIX столетия и — как бы ни менялись интеллектуальные моды — остается непреложным культурным фактом — что он, Виссарион Григорьевич Белинский, уже создал русскую литературу.

Хорошо известно, что первая — громадная, бесстрашная, искрящая остроумием, отчаянно хулиганская — статья недоучившегося студента (отчислен из университета «по слабому здоровью» и «ограниченности способностей») «Литературные мечтания» разворачивается из ударного посыла: *У нас нет литературы!* Тезис этот выдвигался в первые десятилетия XIX века едва ли не всеми яркими критиками — от Андрея Тургенева до Полевого и Надеждина. Всякое *Нет!* подразумевало, что завтра, когда должны идеи будут усвое-

ны, а ложные авторитеты низвергнуты, эта самая литература появится — вырастет из «руководящей» критики. А она все не вырастала. Даже при наличии Пушкина.

Белинский сумел выстроить национальный канон на живом литературном материале, он увидел (и заставил публику видеть) в современниках — классиков. С чего начинается «настоящая» русская литература? Правильно, с Пушкина, Гоголя и Лермонтова. Этому научил нас Белинский. Нагромодив великое множество несуразностей и несправедливостей, низведя до предыстории весь XVIII век, выделив «правильных великих предшественников» Пушкина (Державин, Жуковский, Батюшков), отодвинув в прошлое Карамзина (истинного создателя новой русской словесности, чье *историческое* значение Белинский, конечно, понимал, даже писал о том, сплавляя объективность с почти нескрываемой неприязнью), лихо расправившись с «архаичной» поэтической эпохой (и ее гениальным выразителем Баратынским, которого критик драконил вовсе не по недостатку вкуса или ума, а вполне сознательно), соорудив удобные закутки для Крылова и Грибоедова, он заставил читающее сословие признать абсолютное первенство своих избранников. Надо помнить, что раннее (оставшееся неизменным) «пушкинъянство» Белинского, во-первых, пришлось на пору расхождения первого поэта с критикой и публикой, а во-вторых, противоречило и социальному самоощущению молодого радикала-разночинца, и его поискам заморской отвлеченной мудрости, и его бешеному темпераменту. Пушкин удивленно ронял: *этот чудак меня почему-то любит*. И всерьез прикидывал, не стоит ли приручить чудака-чужака, доверив ему критику «Современника». Трудно судить, что бы из этой затеи вышло, но в главном поэт не ошибался: Белинский его действительно любил. Вкус Белинского был сильнее и всякой пьянящей его доктрины, и раскаленного плебейского темперамента. Вкус сделал его апологетом Гоголя (тут Белинский одинок не был, но поддерживал писателя последовательней и энергичней, чем кто-либо) и позволил решительно вычлени из когорты осточертевших позднеромантических сти-

хотворцев Лермонтова (здесь роль Белинского была решающей). А коли о «младших» говорить, то угадал Белинский не одних лишь сочинителей, числившихся по «натуральной школе», но и Фета, Полонского, Майкова.

Хорошо знавший Белинского Тургенев имел основание сказать: «Как бы порадовался он поэтическому дару Л. Н. Толстого, силе Островского, юмору Писемского, сатире Салтыкова, трезвой правде Решетникова! Кому бы, как не ему, следовало быть свидетелем всхода тех семян, из которых многие были посеяны его рукою?». Тут важны не конкретные имена (эстетические пристрастия не могут быть стопроцентно предсказуемыми, «ошибок» у Белинского хватало), но брезжущее за ними смысловое целое.

Язвительный Вяземский писал, что Белинский за невозможностью бунтовать на площади бунтовал в журналах. Сам Белинский не раз жаловался на цензурный намордник, мешающий прямо обсуждать главные — общественные, политические, религиозные, моральные — вопросы. Понятно, что при таком раскладе разговор о словесности становился разговором о жизни. Но не менее важно, что следствием этого длинного разговора — жизненного дела Белинского — было утверждение того мощного, способного к саморазвитию и усложнению духовного феномена, о котором и вспоминал Тургенев, — той самой русской литературы, которая, к счастью, до сих пор у нас есть.

2011

II

ТРУДНОЕ ВРЕМЯ

«МНОГОУВАЖАЕМЫЙ ШКАФ» ИЛИ «ТРУДНОЕ ВРЕМЯ»?

На последние годы царствования Николая I пришелся один из самых знаковых «разрывов» эволюции русской литературы. Писатели, к 1846—1848 годам занявшие ключевые позиции в литературной иерархии, по разного рода причинам ушли со сцены: эмиграция Герцена, гражданская смерть петрашевца Достоевского, привычная для историков литературы, но совсем иначе воспринимавшаяся неосведомленными о будущем современниками пауза в работе Гончарова обозначили обрыв естественного развития словесности. «Натуральная школа» вдруг перестала быть силой и могла показаться эпизодом, не предполагающим значимого продолжения. Прошел (и не вернется) звездный час графа В. А. Соллогуба, еще совсем недавно почитавшегося первым (после Гоголя) повествователем (бурный успех «Тарантаса» — 1845 — случайностью не был). Примерно так же сложилась писательская судьба В. И. Даля. Д. В. Григорович и А. В. Дружинин так и остались авторами «Антонаторемыки» и «Полиньки Сакс» (оговорки необходимы, но картины не меняют). Ушел в историческую науку П. Н. Кудрявцев. Законсервировалась писательская манера И. И. Панаева. Некрасов (пусть автор нескольких шедевров) и Тургенев (пусть автор «Записок охотника» — великой книги, значение которой будет осознано позднее) еще не обрели того авторитета, что появится у них к концу пятидесятых годов. Поиски «молодой редакции» «Москвитянина» (и сложно ищущего свое слово Островского) не получили подобного резонанса. Символом ситуации порубежья становится *отсутствие* «центральной натуры», лидера, вне энергетического поля которого нельзя представить себе эпоху и ее противоречивые составляющие.

Это было, как выяснилось, надолго. И это было ново. В 1800—1810-х годах словесность жила «в присутствии Карамзина» — ни резкий «антикарамзинизм» многих литераторов, от Шишкова и Крылова до Катенина и Кюхельбекера, ни стремление самого автора «Бедной Лизы», превращаю-

щегося в творца «Истории Государства Российского», уйти от литературных споров картины в сущности не меняли. В 1820—1830-х годах словесность жила «в присутствии Пушкина» — здесь, кажется, и оговорки не нужны. В 1840-х номинальным патриархом был Гоголь; реальным выразителем духа времени — раздражавший современников, особенно старших, и вызывающий противоречивые чувства у потомков Белинский. Именно в связи с ним и была произнесена Тургеневым емкая формула — «центральная натура».

«Хорош» был Белинский или «плох» — вопрос деликатный, бесконечно запутанный идеологами, выдающими себя за историков, и, главное, имеющий к нашей проблеме косвенное отношение. Важно то, что мы не можем представить себе, пожалуй, ни одного значимого явления в словесности и культуре 1840-х годов, которое существовало бы *помимо* Белинского. В 1848 году он умер — культура лишилась нервного центра.

Через четыре без малого года занавес над первой половиной века опустился окончательно: культура утратила национальный идеал, воплощенный в живом, хотя и молчащем писателе. В сознании литераторов будущей эпохи смерть Гоголя соединилась со смертью Белинского (как во многом — вопреки неудобным фактам — и их жизненные дела). Иначе кончина автора «Мертвых душ» воспринималась людьми, духовно возмужавшими прежде 1840-х годов: в небытие ушла карамзинско-пушкинская эпоха.

Мудрый С. Т. Аксаков, умевший находить общий язык с поколением детей, воспитавший собственных сыновей так, что они выросли хранителями семейной, а через то — исторической, духовной традиции, как раз в пору «промежутка» обдумывавший замечательную прозу, равно ориентированную на прошлое и будущее словесности, друг Гоголя и вдумчивый наблюдатель долгой литературной истории счел возможным поставить смерть великого писателя в неожиданный — для нас! — ряд: «Недаром считают високосные года тяжелыми годами. Ужасен настоящий високос для русской литературы!»

21 февраля потеряли мы Гоголя, 12 апреля — Жуковского и, наконец, 23 июня — Загоскина»^{*}.

Новый период русской словесности начинался с чувства сиротства — большего, чем от смерти Карамзина и даже Пушкина. Оно возникало оттого, что некому было принять на себя функцию лидера — лидера не кружка или группировки (таких всегда в избытке), но самого времени, всегда противоречивого и свободного, способного на неожиданности.

Цельность натур Карамзина, Пушкина, Белинского не отменяла ни их принципиальной способности к эволюции (то есть соположению собственного опыта с духом не стоящей на месте истории), ни их напряженного внимания к чужим (и даже чуждым) голосам. Яростный полемист, журнальный боец, часто действовавший резко и нетерпимо, Белинский все же не был узким доктринером. Не случайно его наследие стало объектом критических «войн» между Чернышевским, Дружининым, Аполлоном Григорьевым; не случайно решительный отказ от этого наследства стал в повестку дня лишь на исходе века, когда традиция либерально-радикальных истолкований литературных текстов одновременно окаменела и измельчала; не случайно воззрения Белинского последних лет вызывают напряженные споры. Белинский умирал в тот момент, когда перед ним открывались разные дороги, когда смысловое пространство отечественной культуры было готово принять разные обличья, и еще неизвестно, как бы дело пошло, одолей «неистовый» родовую болезнь российской словесности — чахотку.

Эту «открытость», кстати, чувствовали люди, неплохо знавшие Белинского, — Достоевский очень по-разному ре-

^{*} В сентябрьском номере «Современника» за тот самый — вилокосный — год появилась повесть «История моего детства» с подписью Л. Н. (Примеч. 2012).

шал в разные моменты вопрос о том, что случилось бы с Белинским, переживи он 1848 год, допуская даже превращение ведущего критика западнических журналов в славянофила.

Все вышло иначе. Не только потому, что Белинский умер, но и потому, что аналога ему во второй половине XIX столетия не нашлось. Споры пушкинской поры были иногда не менее яростными, чем разногласия революционных демократов, либералов, «почвенников» и «охранителей», но это были споры в едином смысловом пространстве, которое исчезло в 1850-х. Культура раздробилась.

Мы можем, занимаясь, к примеру, Достоевским, скрупулезно анализировать его противостояние с Тургеневым, или с «бесовским» лагерем, или с Лесковым и лишь исследовательской корректности ради помянуть Гончарова, Фета или Островского. Мы можем написать более или менее достоверную хронику литературных событий полувека — и в ней забыть о Сухово-Кобылине (про которого всякому мало-мальски искушенному читателю ясно: драматург гениальный). Мы почти не сопрягаем поэзию (исключение, по-своему подтверждающее правило, — Некрасов) и прозу, хотя умеем видеть в романах Толстого и Достоевского истоки ахматовской лирики и, думается, скоро поймем, сколь существенно наследие Фета, Полонского, Майкова для генезиса «ретроспективной» прозы XX века (Бунин, Шмелев, Зайцев и даже Набоков). Неисчислимы ссоры и примирения русских классиков суть знаки той же децентрализованной ситуации; то, что Тургенев ссорился чаще других — свидетельство не его тяжелого характера, но тургеневского стремления взять на себя роль «центральной природы».

В средоточии литературного процесса оказался не писатель, а читатель, причем не столько реальная аудитория, достаточно к концу века расширившаяся, сколько аудитория заведомо потенциальная, пока не соприкасающаяся со сло-

весностью в силу абсолютной или относительной неграмотности, но оттого еще более дорогая.

Стоит процитировать Достоевского: «...в нашей литературе совершенно нет никаких книг, понятных народу. Ни Пушкин, ни “Севастопольские рассказы”, ни “Вечера на хуторе”, ни сказка про Калашникова, ни Кольцов (Кольцов даже особенно) не понятны совсем народу». Или: «Нет, Некрасов пока еще — лишь поэт русской интеллигенции, с любовью и со страстью говоривший о народе и страданиях его той же русской интеллигенции». Подобные — только более категоричные, а оттого менее интересные — высказывания Толстого у всех на памяти, как на памяти и страстное желание Толстого обрести «новый» язык.

Вспомним еще слова художника, не столь идеологизированного, работавшего на редкость спокойно, без зримых срывов и кризисов, да и размышляющего о народности тоном победителя. В начале декабря 1869 года Островский писал обуреваемому хандрой и недугами Некрасову: «... мы с Вами только двое настоящие народные поэты, мы только двое знаем его, умеем любить его и сердцем чувствовать его нужды без кабинетного западничества и без детского славянофильства». Заметим, что патента «народного поэта» лишаются не только «западники» и «славянофилы», но и не названные Тургенев, Гончаров, Писемский, Толстой, Достоевский, Щедрин... Проблема остается, хотя мыслится как счастливо разрешенная — Некрасовым и Островским. И, надо думать, Некрасовым — не только автором поэмы «Мороз, Красный нос», о которой Островский высоко отзывался в том же письме, но и редактором журнала, книгоиздателем, ходатаем по чужим литературным делам — деятелем просвещения, имеющим выход на максимально широкую аудиторию. А Островским — создателем национального театра (наиболее демократический для той поры вид искусства), в качестве какового он и мыслил себя сам.

Злая эпиграмма Н. Ф. Щербины «Со взглядом пьяным, взглядом узким, / Приобретенным в погребу, / Себя зовет Шекспиром русским / Гостинодворский Коцебу», если от-

влечься от ее эмоциональной окраски, оказалась полноценной и точной характеристикой только встающего на свою дорогу драматурга. Островский хотел быть — и стал — русским Шекспиром, создателем принципиально разнообразного репертуара, в общем-то достаточного для нормального функционирования театра. Поэтому комедия характеров уживается в его драматургической системе с исторической хроникой, сказка — с политической сатирой, психологическая драма — с пьесой-«пословицей». Поэтому же такое значение имеют в «пантеоне» Островского пьесы о людях театра — «Лес», «Таланты и поклонники» — исповедания веры автора. Островский понимал, что стать «Шекспиром» можно, лишь учитывая вкус «гостиного двора», воспитанный «Коцебу». Он знал, что без мелодраматического эффекта нет полноценной драмы. Он сумел «претворить» наилучшие стереотипы старого театра, переиграв на их «поле» сочинителей вроде Кукольника или творцов пьесы «Тридцать лет, или Жизнь игрока».

Мощь драматургического, театрального мышления Островского прямо связана с его же театральной «ограниченностью». Островский не только быстро оставил опыты в прозе — он отказался и от вакансии «первого писателя», фактически пожертвовал литературой ради более «народного» и надежного театра.

Положение Некрасова во многом сходно. Здесь тоже была выучка у врага: от «бряцания» бенедиктовской школы до фельетона, от ультраромантической прозы до водевилей — Некрасов «выстраивал» себя и в пору сборника «Мечты и звуки», и в пору деловито-прозаической ориентации 1840-х годов. Здесь тоже важна была (и даже очень) установка на массовость: по-своему — на городского «получителя», захватываемого и подчиняемого всеми журнальными средствами, вплоть до «модных» картинок; по-своему — на мужика, который должен распознать знакомые фольклорные звуки в «Коробейниках». Здесь тоже была жертва: журналистика (в которой Некрасов первенствовал) казалась — и вполне оправданно — «народнее» и надежнее литературы.

С исторической точки зрения все это привело к радикальной реформе русского стиха и поэтического искусства — плохо понятой современниками поэта, пожалуй, за исключением Н. Н. Страхова, энергично освоенной и продолженной в веке будущем (символистами, футуристами) и блестяще интерпретированной литературоведами-«формалистами». Человечески это переживалось мучительно — уверенности в себе Островского Некрасов отнюдь не разделял. Здесь легко соскользнуть в политико-психологические сферы — начать разговор о компромиссах Некрасова с властями предержащими, о тяжести разрыва с друзьями молодости, о непростых отношениях с Чернышевским и кончить понятной сентенцией, что лучше бы поэту в журналистику не соваться. Оно и правильно — настоящие «первые журналисты», хозяева прессы, если и грешат изящной словесностью, то не всерьез и не надолго: имена Сенковского и Суворина говорят сами за себя. Только в памяти культуры остаются все же другие редакторы: в XX веке — Твардовский, в XIX — Некрасов. И, что не менее важно, без журнальной тяготы и «жертвы массам» Некрасов не смог бы стать собой, не смог бы написать «Тишину», «Рыцаря на час», «Мороз, Красный нос», «О погоде», «Балет», «Современников». Некрасов мучился не только из-за политических компромиссов — ему казалось, что он беспрестанно впадает в собственно эстетические грехи.

Об этом отчетливо сказано в эмблемном (далеко не лучшим, но куда более сложном, чем кажется) некрасовском стихотворении, где на вопрос *alter ego* автора: «Так я, потвоему, — великий, / Повыше Пушкина поэт? / Скажи, пожалуйста?!», Гражданин отвечает: «Ну нет! / Твои поэмы бестолковы, / Твои элегии не новы, / Сатиры чужды красоты, / Неблагородны и обидны, / Твой стих тягуч». Спорить с приговором Гражданина, переосмысливать его станем мы, но не сам Некрасов, на протяжении всего творческого пути не перестающий оглядываться на оставшуюся в прошлом недосыгаемую эстетическую норму — Пушкина и поэтическую культуру пушкинской поры.

Не только Пушкин, но и «микроскопические» поэты 1820—1830-х годов для Некрасова не теряют вполне обаяния; не одна ирония слышна в сетованиях «человека... принадлежащего к отживающему поколению» (рецензия на «Дамский альбом...», 1854):

Мне жаль, что нет таких поэтов,
Какие были в оны дни, —
Нет Тимофеевых, Бернетов,
(Ах, отчего молчат они...)

.....
Что нет Туманских и Трилунных,
Не пишет больше Бороздна,
И нам от лир их сладкострунных
Осталась память лишь одна...

Даже те, кто категорически утверждают, что писать «по-пушкински» ни в коем случае не следует, одновременно тоскуют о том, что нынче так писать никто не может. Отсюда резко противоречащие друг другу, но тяготеющие к превосходной степени, к полюсам, оценки Пушкина Львом Толстым. Отсюда же ирония в отношении ушедшей эпохи у, казалось бы, родного ей Тургенева: двусмысленное описание дворянской культуры в «Отцах и детях» (Николай Петрович с виолончелью и томиком Пушкина) нельзя списать полностью на призм Базаровского нигилизма. Восхищение и отрицание пронижают друг друга, оскомина от недостижимого винограда обнаруживается у самых разных литераторов и в то же время именно эта эпоха, утратившая пушкинскую свободу и гармонию, пушкинскую культуру письма и идею «союза поэтов», выговорила сакраментальное: «Пушкин — наше всё».

Сказал это, как известно, Аполлон Григорьев, прежде потерпевший поражение с «монументализацией» Островского, — и на этот раз попал в точку. Писаревский бунт (который можно было бы свернуть в нечто вроде: «Пушкин — наше ничто и нам никто») лишь подтверждал своеобразный синдром неполноценности, переживаемый эпохой.

На таком фоне и речь Достоевского, и полемика вокруг нее уже не кажутся чем-то удивительным. Спор шел не о том, насколько значим для «децентрализованной» культуры Пушкин (ясно, что сверхзначим), но о том, кто ближе к Пушкину, то есть к искомому смысловому центру: «По-видимому, умный Тургенев и безумный Достоевский сумели похитить у Пушкина праздник в свою пользу», — раздраженно писал Островскому Щедрин (и, говоря объективно, он «схватил» долю истины).

Поразительно, но именно «эффект оглядки» странно роднит активнейших литераторов эпохи с теми, для кого лучшие дни остались в прошлом. Старшие живут благоухающим преданием, потихоньку создавая миф о «золотом веке»: привкус чуть приторной идеализации ощутим не только в статьях и воспоминаниях сентиментально-доброго Плетнева, но и в сочинениях гораздо более трезвых Вяземского, Погодина, Греча, Соллогуба. Прошлое музеефицируется: тесная связь Грота с Плетневым, контакты Бартенева с Вяземским и другими «хранителями предания» способствуют становлению новейшей филологии и вместе с тем упрощают облик ушедшей поры, нивелируют ее конфликтность, которую будет открывать XX век. С какого-то момента «предание» мыслится самодостаточной ценностью.

Разрыв с карамзинско-пушкинским периодом сказывается не только в рефлексиях над поэтическим словом, мемуарных самоутверждениях или улюлюканье молодцов из «Искры». Утрата реального переживания истории налицо — в годы, когда словом «история» кто только не козыряет. Толстой пришел к «Войне и миру» от замысла «Декабристов»: апология «целостной» культуры, противопоставленной нынешней дробности, была его задачей (уже поставленной в «Двух гусаках»). Нам кажется, что задача решена, и более чем убедительно.

Не то думали первые читатели. Не только радикальная критика (и/или фельетонистика) по-хулигански набросилась на защитника барства, но и люди старшего поколения, ветераны славных битв были глубоко возмущены. В книге,

ставшей ныне «единственно верным словом» об Отечественной войне 1812 года, усматривалось «историческое неверие и вольнодумство», опустошающее «землю и жизнь настоящего отрицанием минувшего и отрешением народных личностей» (здесь «народных» значит «популярных»). Князь Вяземский был, разумеется, не прав, толкуя «Войну и мир» как сочинение злонамеренное и нигилистическое, но он был столь же несомненно прав в другом: Толстой уже не чувствовал растаявшего аромата, не мог передать грации и пластики начала XIX века. Люди той поры вели себя и на ратном поле, и на дуэли, и на балу иначе, чем князь Андрей, Пьер или Долохов: их прирожденная артистичность, повышенная семиотичность поведения, театральность, переходящая в патетичность, для Толстого были фальшью, приметной в противных автору персонажах (сентиментальная игра Бориса Друбецкого с Жюли Карагиной, ее корреспонденции княжне Марье, Элен в театре, Александр I, равняющий битву с парадом, и т. п.). Толстовская психологическая изощренность и критика «героизма» казались прототипам его персонажей, постояльцам в чужом времени, злопыхательской клеветой. Любопытно, что казус этот (несколько иначе, но типологически сходно обстояло дело с «декабристскими» поэмами Некрасова) приключился не с разночинцем из поповичей, поклонником прогресса и дарвинизма, но с коренным российским дворянином, отставным офицером, хорошо знавшим, что такое сословная, фамильная корпоративная честь. Приключился не с поздним Толстым, сознательно старавшимся уйти от прежних норм, но с Толстым, собравшимся дразнить «демократических» гусей, вполне искренне, хоть и с нажимом декларирующим, как раз в связи с «Войной и миром»: «Жизнь чиновников, купцов, семинаристов и мужиков мне неинтересна и наполовину непонятна, жизнь аристократов того времени (а ими-то и были яростно нападавшие на толстовский роман А. С. Норов и князь П. А. Вяземский. — А. Н.) благодаря памятникам того времени и другим причинам мне понятна, интересна и мила». Историческая и эстетиче-

ская дистанции, как видим, подразумевали друг друга. Словесность строила себя как антинорму (вынужденную или желанную) по отношению к норме пушкинской поры. Понятно, почему вторая половина XIX века мыслится эпохой решительного преобладания прозы над поэзией.

Для подобного суждения есть основания, но отделить их от давно установившихся мифологем порой затруднительно. Роковую роль играет здесь самосознание эпохи. Так, Достоевский мог в тютчевском некрологе назвать поэта одним из «продолжателей пушкинской эпохи», полностью попадая в унисон с той тенденцией в истолковании поэтического дела Тютчева, что господствовала в культурном сознании с начала 1850-х годов. Тютчева могли любить, могли глубоко чувствовать его художническую неповторимость, но все же числился он по «пушкинскому ведомству». Эту ситуацию переосмыслил XX век, тоже не без существенных смысловых потерь. Разумеется, Тютчев был «маргиналом» и «чужаком» и в пору своей молодости, но все же тогда — в пору своего формирования — иначе, чем потом.

Иного рода драматизм ощутим в литературной судьбе Полонского. Банальный фон, антипоэтический настрой эпохи и отчасти собственная невзыскательность гениального лирика, чаще, чем должно, шедшего на поводу у достаточно безвкусного канона (и в «гражданских», и в «описательных», и, что всего горше, в «романсных» стихах) превратили поэта в сознании современников в «одного из многих». Полонского видели (и сейчас зачастую видят) кем-то вроде Ратгауза и К. Р., он словно слился с системой общепоэтических штампов, нейтрального лиризма, предчувствовавшегося в 1860-е и накликаемого к 1880—1890-м. В результате даже Блок стеснялся своей любви к Полонскому — поэту, которому он обязан очень многим.

Послепушкинское падение культуры стиха было не столько объективным процессом, сколько результатом общественного ожидания, общественного антипоэтического настроения. Наследником Пушкина готовы были признать академичного много пишущего Майкова, хотя его разнородные экзерсисы

свидетельствовали лишь о многообразии потенциалов русской стиховой культуры. Живи Майков в начале нынешнего века — и мы бы имели второго Брюсова, сознательного «расширителя» тематического, стилистического, метрического диапазона русского стиха. Характерно, что ни Майков, ни более одаренный, а подчас действительно поэтически смелый Мей не воспринимались как «новаторы»; их либо не замечали, либо приписывали к миновавшему периоду. Здесь видно различие между «поэтической» и «прозаической» культурами: в первой поэт-экспериментатор будет фигурой почитаемой, сама работа над словом и стихом — ценимой и осознаваемой как фундамент будущей словесности (Брюсов-новатор); во второй такой же поэт предстанет законченным консерваторм, если и имеющим заслуги перед кружком чудаков, то не имеющим будущего, продолжения — уж точно (мало отличимый от Брюсова Майков).

Впрочем, вопрос о будущем поэзии на повестке дня попросту не стоял (сравним радикально иные положения и во времена Пушкина — Баратынского — Лермонтова, и во времена Блока — Маяковского — Пастернака). Крупнейшие поэты второй половины XIX века, пережив короткий успех в начале поприща, становились в дальнейшем объектами более или менее энергичной травли за никчемность (она же ретроградность). Признание ждало в грядущем. Кого более скорое и широкое — так случилось с Фетом, канонизированным символистами, думается, не в последнюю очередь благодаря Владимиру Соловьеву. Кого — более медленное и эзотеричное: так произошло со Случевским, предсказавшим многое в поэтической практике Анненского, Ходасевича, Пастернака, Заболоцкого, но оставшегося «поэтом для немногих». Кого — парадоксально замаскированное: редкий ценитель поэзии обходит сердечным сочувствием единственного настоящего продолжателя «пушкинского периода» в прозаический век, рыцаря поэзии и свободы А. К. Толстого, однако услышать о нем суждение, достойное его дарования и вклада, привнесенного им в отечественную культуру, тоже весьма трудно.

Вторая половина XIX века была не так уж бедна поэтами, но признать в тогдашнем стихотворце Поэта — достаточно сложно. Как Пушкин своим соседством поднимает престиж не только Дельвига или Катенина (поэтов и впрямь значительных), но и Туманского или Плетнева, так децентрализованное антипоэтическое время ватой укутывает неповторимые голоса.

Превалирование прозы над поэзией вовсе не вело к повышению уровня нестихотворных текстов. Средний литератор, более или менее изживший романтические стереотипы, оказывался в крепких жанровых тисках: нравоописательный очерк (способный разбавляться подробностями, склеиваться со сходными без особых композиционных вывертов и эксплуатировать пестроту российской жизни до такой степени, что на него можно клеить более престижный ярлык романа), психологическая повесть (с «проблемным» героем, раз и навсегда заданным набором его душевных состояний и комплектом статичных, тоже не слишком неожиданных персонажей) и мечта о большом сочинении, способном разрешить все насущные вопросы современности.

Жанровую свободу мог позволить себе артистичный и внимательно приглядывающийся к европейскому опыту и движению поэзии Тургенев. Он перемежает «правильные», газетно актуальные, стихотворчески лаконичные и оттого композиционно выверенные, подобранные одnogеройные романы (всегда с небольшой долей символики, начиная с «Дворянского гнезда», заявляемого названием) более поэтичными повестями, в которых есть место «таинственности», не то напоминающей об ушедшей моде 1830-х, не то пророчащей моду 1900-х. Он продолжает пополнять «Записки охотника» — самую свободную свою книгу. Он способен на смелый эксперимент — «Стихотворения в прозе». При внешней пестроте его художественная система едина и узнаваема — все держится на стиле, том самом правильном, готовом перейти в будущие сборники диктантов русском язы-

ке, который заменил писателю Бога. Тургенев — идеальный посредник между русской и западной (тогда это значило — французской) культурами, его перемещения из Спасского в Париж не только свидетельствуют о личных предпочтениях, но и носят знаковый характер.

Совсем иначе, жанрово сосредоточенно работает неспешный Гончаров: все три романа обстоятельны без занудства и искусственного накачивания материала, сконцентрированы на одном-двух героях без ущерба для персонажей второго плана (вроде Захара в «Обломове» или Тушина в «Обрыве»), а главное — дают ощущение психологической неисчерпаемости личности, будь то дядя и племянник Адуевы, Обломов и Штольц, Вера и Райский. Плавное, «равнинное» течение сюжета (почти неприметного в «Обыкновенной истории», почти символического в «Обломове», более традиционно — вот они, родимые пятна антинигилизма! — в «Обрыве») позволяет героям, в общих чертах понятным с самого начала, раскрывать медленно, словно сбрасывая один маскирующий слой за другим, свою душу. Психологическая достоверность незаметно перерастает в устойчивую символическую обобщенность, летописная тональность дает особое звучание привычным сюжетным положениям. Жанровая победа одержана — писать «под Гончарова» невозможно, как невозможно было избежать влияния Тургенева. Сущностный оппонент Тургенева, Гончаров задавал словесности меру неэкстравагантной самобытности, напоминал о значительности, даже монументальности литературы и писательского труда, не обязательно посвященного воссозданию в слове «последних вопросов». Необходимые своей полярностью Тургенев и Гончаров, каждый по-своему, создавали идеальную норму русского романа, к которой незадачливо стремились средние литераторы. Да и не только средние.

Отношения с «большой формой» худо складывались даже у Лескова и Щедрина. Оба блистательных миниатюриста потратили массу сил на создание обреченных на пробуксовку романов или «квазироманов». «Изограф» Лесков, равно свободный в «народной легенде» и газетном фельетоне, мему-

арном наброске и историческом изыскании, сатирической зарисовке и простодушно-риторической апологии праведника, более того, умеющий подсветить один жанр другим, замаскировать один под другой, счастливо играть с читательским ожиданием, терял большую часть своего большого стилистического дара, соприкасаясь со сложной композицией романа. Задачу он решал по проверенным методикам («Некуда», «На ножах») либо бросал на полпути («Захудалый род»), видимо, чувствуя, как слабеет на большом просторе его словесный узор. Даже в гениальных «Соборях» сюжет мешает рассказу.

Щедрин в большой форме слога не терял (впрочем, и слог был не столь изощрен, как у Лескова, если не считать отдельных страниц «Губернских очерков» и «Истории одного города»). Это вело к невообразимому эффекту. Роман или хроника разваливались на фразы, словно предназначенные для цитатника, фраз было много больше, чем в нормальном щедринском журнальном опусе, интерес к которому поддерживался читательским знанием затекстовой реальности — знанием, подразумевающим лихорадочное ожидание: а что по *этому* поводу скажет? как здесь цензуру объегорит? Роман же требовал внутритекстовой связи блестящих фраз и словечек, то есть чуждого Щедрину композиционного мышления, требовал *развития* героя (либо усложнения авторского к нему отношения). Результатом было недоумение: если Иудушка Головлев такой мерзавец, то почему не остановиться на первой его характеристике? если герои «Современной идилии» могут только «годить», то не достаточно ли первой главы?

Романные неудачи крупных писателей свидетельствовали о неблагополучии сверхпрестижного жанра отчетливее, чем даже череда сочинений многочисленных беллетристов разных идеологических установок и равной неспособности

к свободному мышлению в слове. Тем важнее главные свершения русской романистики — пять книг Достоевского, три книги Толстого.

Эти романы существуют помимо норм объясняющей до конца и опредмечивающей мир и человека прозы XIX века. Мистерийная энергия повествования о свободной душе, пребывающей одновременно «здесь и сейчас» и в вечности, радостное открытие полноты бытия в каждом его «фрагменте» равно минуют ловушки детерминизма, ритуализованного психологизма, сжатого круга узнаваемых второстепенных персонажей. Какой тут детерминизм, если человек свободен, если мир бесконечен! Какая тут «психология», если битву за душу ведут Бог и дьявол, если каждое душевное движение подразумевает бесчисленное количество сцеплений с другими, неведомыми и невидимыми! Какой тут узкий круг «знакомых незнакомцев», делящихся на героев и статистов, если души проникают друг друга, если люди сущностно равны как дети единого Мира!

Ясно, что Достоевский и Толстой отменяют эстетический (и стоящий за ним мировоззренческий) канон по-разному. Ясно, что подходы их к человеку и миру не тождественны, а с какой-то точки зрения непримиримы. Ясно, что Достоевский уходил из капкана современности, опираясь на открытия не столь уж бесполезного романтизма, а Толстой окликал еще более далеких предков — писателей эпохи чувствительности. Но ясно и другое — ориентация обоих классиков на мучительно постигаемую христианскую традицию. Традицию бездумно принимаемую, нигилистически отвергаемую, политизируемую, эстетизируемую — возможны варианты — многочисленными современниками великих писателей.

Речь идет не о мере ортодоксальности, но о возрастании искусства на христианской почве, чего не отменяют ни сомнения Достоевского, ни прямая ересь Толстого. Открытые как творческим перетолкованиям XX века (Пастернак, Солженицын), так и безмерному «уплощению» и опошлению «обученных на классике» «инженеров человеческих душ»,

художественные системы Достоевского и Толстого не оставляли места «среднему» реализму. История его трансформаций и мутаций (Куприн, Бунин, Горький) принадлежит другой культурной эпохе. Но...

Несмотря на свершения Толстого и Достоевского, «средний» реализм одержал пиррову победу в новеллистике Чехова. Появился писатель, не то чтобы неспособный, но принципиально не желающий брать на себя назначение «центральной натуры», писатель, сделавший скромность (личную, мировоззренческую, эстетическую) своим символом веры. Появился писатель, обошедшийся без романа (но все же не без мечты о романе). Чехов строит свой мир на руинах окружающей словесности, он пишет не о людях, но о персонажах Гончарова, Тургенева, Лескова, Толстого, Лейкина, не о мире, но о его отражениях в писательском, газетном, дневниковом, фольклорном слове. Верность факту превращает бытие в систему объектов для идеально продуманных рассказов. «Реализм» становится «литературностью». Детерминизм упирается в скрыто иронический эстетизм.

Не за горами был XX век, когда подобный расклад удивляет только читателей казенных учебников. Не за горами было время, остро нуждающееся в своей легенде о прежней целостной и героической литературе. Показательно, что умные художники новой эпохи (Ахматова, Мандельштам) старались не пустить именно Чехова в эту крепнущую и в принципе разделяемую ими легенду.

Мифологизация русской словесности второй половины XIX века начиналась с похорон — Некрасова, Достоевского, Тургенева, — перерастающих в манифестации. Пережившие эпоху патриархи становились необыкновенно дорогими для молодых поколений. Не только опальный Щедрин встречал умильные взоры будущих бомбометателей — другая моло-

дежь почтительно любовалась Полонским и Случевским, готовилась к «канонизации» Тютчева, Фета и Владимира Соловьева. Позднее случались комические курьезы: так, эго-футуристы хотели признать отцом-основателем скромного лирика Фофанова. Новые литераторы нуждались в великих предках, что не мешало, а помогало им размышлять о причинах упадка в русской литературе.

К началу XX века вопрос о «центральной натуре» решился сам собой: рядом с новыми писателями — реалистами, декадентами, традиционалистами, мистиками, натуралистами и т. п., рядом с новыми общественными деятелями — революционерами, постепенцами, консерваторами, черносотенцами — жил Лев Толстой. Умный Суворин сравнивал его с самодержцем. Решающий очередную тактическую задачу Ленин именовал «зеркалом русской революции». Крупнейший поэт не только говорил, что Толстой мешает ему писать стихи, но и назвал статью о нем «Солнце над Россией». Последнее определение, не так уж скрыто цитирующее известный некролог Пушкину, было не только точным, но и знаковым.

При всей мощи его авторитета — морального, религиозного, писательского — в последние годы жизни автор «Воскресения» был не только собой, но и полномочным представителем ушедшей эпохи. Толстой — хотел он того или не хотел — воплощал в себе всю классическую литературу. Его уже невозможно было отделить от Достоевского. Кажется, этого и не случится — ни один из гигантов не сумеет подчинить себе смысловое пространство XIX века полностью, но не сможет и вытеснить другого на периферию культурного сознания. Невозможно стало отделить Толстого и от остальных крупных писателей, превращающихся в хор при корофее. Система, исчезнув, обретает мнимый центр, Толстой, переживший всех, обращается в смысл эпохи, героизируемой и поэтизируемой.

Процесс этот имел две выраженные фазы: первая пришла на эпоху символизма и постсимволизма, немислимую вне «творимой легенды», форсированной мифологизации недавнего минувшего; вторая — на пооктябрьский период. Общеизвестная вывихнутость гуманитарного сознания этой — все еще «нашей» — эпохи не могла не наложить отпечатка на образ второй половины XIX века. Как ни странно, мы лучше представляем себе реальность запретного или полузапретного до недавних дней Серебряного века или отдаленной пушкинской поры, чем облик обсуждаемого периода. Классика второй половины XIX века готов превратиться в «многоуважаемый шкаф» нашей нивелированной культуры, что-то симпатичное, почтенное, требующее струящихся слез и затуманенных улыбок и — коли очень приплет — годное на утилизацию. Право слово, эпоха Толстого и Достоевского, Тургенева и Гончарова, Лескова и Герцена, Тютчева и Полонского, Фета и Островского, Сухово-Кобылина и А. К. Толстого, Аполлона Григорьева и Страхова заслуживает лучшей участи, чем выслушивать комплименты Гаевых любой ученой степени. Золотого века не было. Было, пользуясь названием романа писателя-шестидесятника В. А. Слепцова, «трудное время». В том числе для словесности.

1992

ТРУДНОЕ ВРЕМЯ: ОПЫТЫ КОНКРЕТИЗАЦИИ ТЕМЫ

Здесь в общем та же история, что с «золотым веком». Захотелось конкретизировать и частично скорректировать свою давнюю схему. Только не вводя «новых» героев, а подробнее говоря о «старых». Благо, писать (и тем более — думать) о словесности второй половины XIX века я после 1992 года не перестал. Да и напечатана была статья о «трудном времени», сколько помню, с изрядными редакционными сокращениями, а рукопись, разумеется, затерялась (за компьютер я сел позже).

Понимаю, что в этом разделе вызывающе смотрятся две лакуны. Особенно грустно от первой, ибо о Фете толком ничего не сказано и в «общей» статье. То был жест сознательный (хотя, наверно, и глупый) — величие поэзии Фета я почувствовал позднее (непростительно поздно), а пробалтывать сюжет (заменять чужими словами собственную отсутствующую мысль) казалось невозможным. Потом (кажется, в конце 90-х) все изменилось: я начал перечитывать Фета так же захлебно и постоянно, как прежде перечитывал любимых своих поэтов. Даже написал о нем несколько заметок — отклики на издание «деревенских» очерков и выход двух грандиозных томов эпистолярия в «Литературном наследстве». В них я старался рассказывать не только об удивительно живых и самостоятельных этических, эстетических, политических, социально-экономических воззрениях фантастически умного — вопреки общепринятой легенде — художника, но и о его главном деле — поэзии. Получалось, на мой взгляд, не ахти как. (Признаюсь, что и в научной литературе о Фете мне мало что всерьез нравится.) Перед фетовскими лекциями я тревожусь больше, чем перед любыми другими (хотя за долгие годы пора бы и привыкнуть). Что-то тут у меня не задается. Ну и ладно. Тем интереснее вновь и вновь перечитывать «Облаком волнистым...», «Степь вечером», «На стоге сена ночью южной...», «Ты отстрадала, я еще страдаю», «Alter ego», «Далекий друг, пойми мои рыда-

нья...», «Учись у них — у дуба, у березы...», «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...»...

Иная история с Достоевским. О нем я не писал никогда. Почему? — Не знаю. Во всяком случае не потому, что когда-либо, как кто-то может подумать, «не принимал» автора «Идиота», «Бесов» и «Братьев Карамазовых» («Бедных людей», «Села Степанчикова...», «Униженных и оскорбленных», «Скверного анекдота»). Такого не было никогда. Напротив, в оны годы я Достоевского перечитывал чаще, чем Толстого. Впрочем, и тогда их не противопоставляя и не предполагая даже возможности «сделать выбор». Возможно, дело в том, что о Достоевском и без меня написано много. Но ведь о Пушкине и Толстом, наверно, не меньше, а я все-таки лезу в калашный ряд... Словом, могу лишь развести руками — так вышло.

«Портретный» этюд об А. К. Толстом (есть у меня такой, хоть и давно был написан), я решил оставить за кадром, поскольку в книгу вошли четыре работы, посвященные этому — горячо мной любимому — художнику.

Что же касается Чехова, то эссе о нем мне показалось резонным поместить в начало третьего — двадцативечного — раздела моих «неоконченных повестей».

Никак не обыкновенная история

Гончаров и его трилогия

Три великих романа Ивана Александровича Гончарова задумывались почти одновременно. «Сон Обломова» — символическое зерно жития Ильи Ильича — был опубликован в 1849 году, на гребне успеха «Обыкновенной истории». Отправляясь в путешествие на фрегате «Паллада» (1852—1854), писатель прихватил с собой наброски двух будущих сочинений. Безумный иск к Тургеневу, якобы выстроившему из гончаровских материалов «Дворянское гнездо» и «На-

кануне», стал формально возможен потому, что в середине 1850-х Гончаров рассказывал приятелю историю о художнике, девушке с сильными порывами и мудрой бабушке. Мариенбадское чудо 1857 года (за семь недель «доделалась» первая часть «Обломова» и «написались» три остатних) могло свершиться лишь после многолетней внутренней работы над замыслом...

Разделившие романы почти точно десятилетние паузы (1847—1859—1869) удивляют, но понять, почему ритм работы Гончарова был таким, можно. В первую очередь, Гончаров был на редкость взыскательным (строгим к себе) художником, для которого — при глубоком и страстном интересе к общественным вопросам и несомненном чувстве «современности» — искусство всегда оставалось священнодействием. Подобно другому «ленивцу» и ценителю вечной красоты, Дельвигу, он был свято убежден, что «служенье муз не терпит суеты», а потому «гений свой воспитывал в тиши», долго — до 35 лет! — не выходил на шумное публичное поприще, терпеливо лелеял — пестовал, совершенствовал — заветные сюжеты... И — тоже, как Дельвиг — любил устно поверять их чутким товарищам по цеху. О том, что полработы не должно показывать и умным, он до злосчастья с Тургеневым думать не желал, ибо искренне верил в поэтическое братство. Не предполагая, что случаются (и очень часто) невольные, обусловленные духом времени, «схождения», что в искусстве нет права собственности и «чужая» мысль сама собой превращается в свою. Совсем, в сущности, другую, ибо общность «темы» не отменяет, но подчеркивает — коли речь идет о больших художниках — различие творческих стратегий и поэтических миров. Так что пресловутая «медлительность» литератора «с апатическим лицом, задумчивыми, как будто сонными глазами» (возникающий в эпилоге «Обломова» автопортрет) в общем объяснима.

Иное дело, чего эта неспешность стоила. В эпилоге «Униженных и оскорбленных» Наташа мягко выговаривает рассказчику, только что закончившему очередную повесть —

к сроку, «для денег»: «Ты только испишешься, Ваня <...> изнасилуешь себя и испишешься; а кроме того, и здоровье погубишь. Вот С**, тот в два года по одной повести пишет, а N* в десять лет всего один роман написал. Зато как у них все отчеканено, отделано! Ни одной небрежности не найдешь». Иван Петрович едва ли не самый «автобиографичный» персонаж Достоевского, в словах героини слышны тревога и боль автора, обреченного обстоятельствами (безденежьем) на скоропись. Да и досада на более благополучных и потому якобы позволяющих себе не спешить коллег. Тургенев, прозрачно замаскированный литерой С**, действительно был человеком обеспеченным (по меркам Достоевского — богатым), но писал порой не менее интенсивно, чем автор «Униженных и оскорбленных». Но N* — Гончаров, совсем недавно, после двенадцатилетнего «молчания» (впрочем, относительного — «Фрегат “Паллада”», конечно, не «роман», но шедевром от того быть не перестает) выпустивший в свет «Обломова» — богат никогда не был. (Как не был купеческий сын баричем, а сирота — пусть при доброй и умной мачехе — баловнем, маменькиным сынком. Детство Ивана Александровича совсем не похоже на детство Александра Федоровича и Ильи Ильича.) Всю жизнь он, столь точно запечатлевший душашую тоску канцелярий, служил — исправно, толково и — на клятом цензорском поприще — немало споспешествуя своим собратьям. Служил день за днем, дабы, когда придет высокий час, спокойно отдаться художеству. И глупо даже задаваться вопросом, чьи — Гончарова или Достоевского — жизненные жертвы словесности были серьезнее. (Как и попрекать Тургенева его помещичьи-ми доходами.)

Куда труднее разгадать другие загадки — реальные, а не вырастающие из привычных штампов. Во-первых, твердую уверенность Гончарова в смысловом единстве его трилогии, лишенной сквозных персонажей и межроманных сюжетных переключек. Во-вторых же, парадоксальное — резко нарушающее привычные представления о том, как должны с возрастом меняться люди — развитие авторской мысли.

Дебютный роман Гончаров завершил ровесником своего младшего героя. В финале «Обыкновенной истории» вышедшему на «верную стезю» Александру Адуеву тридцать пять лет. И жизнь его кончена. Впереди женитьба по расчету, карьерное восхождение, приращение капитала и та безнадёжная печаль, что парализует прежде несгибаемого (как казалось) дядюшку. «Петр Иванович был добр; и если не по любви к жене, то по чувству справедливости он дал бы бог знает что, чтоб поправить зло (неволью совершавшееся им годами медленное убийство жены. — А. Н.); но как поправить?» Тайна «Обыкновенной истории» не в том, что столица (средоточие деловой современности) либо уничтожает чувствительного мечтателя (доводя до смерти или бегства в родное захолустье), либо превращает его в самодовольного (в меру пошлого) прагматика. О том многожды писали до Гончарова — с модельной ясностью погибельный сюжет в его двух — взаимодополняющих — версиях развернут в «Невском проспекте». Гончаров сказал иное: творить зло (близким и себе) обречены не мерзавцы, а *добрые* люди, которым рано или поздно станет тошно (и страшно). Именно потому, что человечность, деликатность, способность к состраданию и трезвый взгляд на себя они до конца утратить не могут. Как бы ни старались. Как бы ни принимали правила игры. Как бы ни кивали на «обыкновенность» своих историй. Пошедший в гору Александр глядится неприятней, чем мучающийся Петр Иванович. Нам кажется, что дядюшка лучше племянника (вот ведь и раньше мелькало в нем что-то теплое, хотя бы неправильная и нервная приязнь к Александру), но он не лучше и не хуже, а только *старше*. Смеяться над юношескими иллюзиями (которых и Петр Иванович не миновал) легко, покуда жизнь не растолкует, что иллюзии прагматические столь же смешны и бесперспективны. Пройдут годы — Александр поймет, что жить ему некуда. Ибо в никуда жил он и прежде, утратив третью дорогу (вне ложной альтернативы «мечтательность — деловитость», «провинциальное закисание — столичный цинизм»), которую

нащупывал в письме к тетушке, решившись снова попытать счастья в Петербурге.

Первый — поздно, но все же никак не стариком написанный — роман совершенно беспросветен. Не только для персонажей, но и для читателей. Безысходность тесно связана со своеобразной «безоценочностью» и «безличностью» повествования. Невидимый автор печально взирает на мнимых антагонистов, давая понять, что «романтизм» и «практицизм» стоят друг друга. (Когда Белинский педалировал антиромантический пафос романа, вдумчивый Боткин напомнил ему, что по черствой холодности Гончаров наносит не менее сильный удар.) Ощутимая ирония уравнивается страданием к «бедным людям». Вполне сознательно отсылаю этим оборотом к дебютному сочинению Достоевского, чуть опередившему «Обыкновенную историю». При всем бросающемся в глаза различии этих великих романов у них есть общие черты, роднящие их с другими бестселлерами второй половины 1840-х годов — «Тарантасом» Соллогуба и «Кто виноват?» Герцена. (В этот же ряд с некоторыми оговорками встают «Полинька Сакс» Дружинина и «Антон-горемыка» Григоровича. И даже — с еще большими оговорками — самая, наряду с «Бедными людьми», свободная, совершенная и исторически перспективная книга той поры — «Записки охотника».) Когда несколько лет державшее публику и литераторов в нервном напряжении ожидание второго тома «Мертвых душ» стало казаться бессмысленным, «гоголи» начали расти, по известному присловию Белинского, как грибы. И каждый из них на свой лад повторял: в обыкновенных историях бедных людей нет виноватых, то есть виноваты все, а сочинителю остается лишь печально признавать такой порядок вещей. Совсем не случайно Достоевский облек свой роман в старомодную эпистолярную форму, а по выходе книги справедливо сетовал, что автора «путают» с говорящим своим голосом Девушкиным. Обобщая образ из письма Достоевского, можно сказать, что авторы ключевых сочинений 1845—1848 годов не хотели казать публике свои «рожи». (Может быть, это стало одной из причин тому, что всегда

невероятно точно чужавший дух времени Островский избрал своей стезей драматургию.) И Гончаров в своем первом романе явил это свойство литературной эпохи с завидной последовательностью.

Двенадцать лет спустя, поведав о человеке запредельной чистоты, который решил уберечься от обыкновенной истории (всемогущего холода жизни) в поэтическом сне, нечувствительно переходящем в смерть, Гончаров сказал совсем иное.

Обломов стал частью русской жизни полтора с небольшим века назад, когда читатели «Отечественных записок» увидели в январской книжке журнала за 1859 год простой зачин: «В Гороховой улице, в одном из больших домов, народонаселения которого стало бы на целый уездный город, лежал утром в постели, на своей квартире, Илья Ильич Обломов». Три месяца — публикация неспешно тянулась до апреля — судьба этого привлекательного и загадочного человека «с отсутствием всякой определенной идеи, всякой сосредоточенности в чертах лица» занимала всю просвещенную Россию. И не перестала тревожить потом, когда повествователь сообщил, что тело Обломова покоится неподалеку от его последнего земного пристанища на Выборгской стороне, рассказал о том, что приключилось с дорогими Илье Ильичу людьми, и увенчал дело диалогом, где каждый ответ таил новый вопрос.

«Что с ним случилось?» — спрашивает Штольца полный литератор «с апатическим лицом, задумчивыми, как будто сонными глазами», услышав имя Обломова в разговоре своего спутника с опустившимся Захаром. «— Погиб, пропал ни за что <...> А был не глупее других, душа чиста и ясна, как стекло; благороден, нежен, и — пропал! — Отчего же? Какая причина? — Причина... какая причина! Обломовщина! — сказал Штолец. — Обломовщина! — с недоумением повторил литератор. — Что это такое? — Сейчас расскажу <...> А ты запиши: может кому-нибудь пригодится.

И он рассказал ему, что здесь написано». Заодно ответив на вопрос литератора, предшествовавший беседе Штольца с Захаром — «откуда нищие берутся?»

Вопрос о нищих и вопрос об обломовщине тождественны. Хоть сто пятьдесят лет назад, когда Добролюбов справедливо негодовал на крепостное право, хоть сейчас, после многих перемен социально-политических декораций. Нищие на каждом шагу, Илья Ильич покойно себе лежит (на продавленном диване в доставшейся от родителей обшарпанной «двушке», на раскладушке в общежитии, на лавочке в парке, на нарах, в могиле), Агафья Матвеевна, Ольга и Штольц в глубокой печали, бедолага Алексеев (помните такого — совершенно «никакого» — вечного гостя Обломова?) смущенно молчит, дорвавшиеся до останков прежней роскоши братец с Тарантьевым глумливо потирают руки, а русский литератор (с неизменно сонными глазами) безнадежно произносит слово, значение которого так и не прояснилось, — *обломовщина...*

И тут же повторяет монолог Штольца. «Ни одной фальшивой ноты не издало его сердце, не пристало к нему грязи. Не обольстит его никакая нарядная ложь, и ничто не совлечет на фальшивый путь; пусть волнуется около него целый океан дряни, зла, пусть весь мир отравится ядом и пойдет навывыворот — никогда Обломов не поклонится идолу лжи, в душе его всегда будет чисто, светло, честно... Это хрустальная, прозрачная душа; таких людей мало; они редки; это перлы в толпе!»

Ну почему же мало? А князь Лев Николаевич Мышкин? А царь Федор Иоаннович? А доктор Юрий Андреевич Живаго? Разве не применима к ним апология Обломова? И над ними была не властна «нарядная ложь», и они сберегли в чистоте свои души, и их любили (несмотря ни на что) не только добропорядочные друзья и прекрасные (несчастные) женщины, но и те, кто своей ли волей, силой ли вещей становился врагами мягких праведников. Тарантьев что ни день таскался к Обломову задолго до того, как решил обобрать земляка. Благородный князь Иван Петрович Шуйский, намеревавшийся ради общего блага развести царя Федора с любимой женой, не только вполне ему доверился и протянул руку Годунову, но и, коварно переигранный циничным противником на пути в темницу (и предчувствуя, должно

быть, что Годунов заточением не ограничится), говорит готовому восстать за правду московскому люду: «То воистину царская воля <...> Он — святой царь, детушки, он — от Бога царь, и царица его святая. Дай им, Господи, много лет здравствовать!». К Мышкину тянутся буквально все персонажи «Идиота», что не мешает многим из них делать князю мелкие пакости, а Рогожину — посягнуть на жизнь крестового брата. Особенная складка Живаго внятна опять-таки всем, кто встречается с доктором — хоть Антипову-Стрельникову, хоть Комаровскому, хоть друзьям юности (ложным? истинным? — так и не поймем никогда), не говоря уж о его Штольце — волшебном помощнике, «сером волке», сводном брате Евграфу (кстати, как и Штольц, он наполовину «инородец»).

И тут сходство не заканчивается. Нищие «берутся» из той же бездны, что и Смута, отчаяние, ужас, а то и духовное омертвление, подчас переходящее в озверение тех, кто пленился голубиной чистотой. Кабы не Штольц с его «административным ресурсом» («Они с генералом друг другу *ты* говорят»), до чего бы довели Тарантьев с «братцем» — нет, не Илью Ильича (он-то, хоть и «барин», просто не заметил обнищания; комфорт приятен, но не обязателен; нужны лишь покой и лад, пусть в бедности), а благословенную Обломовку? Дурацкий вопрос, если помнить, что толчком к истории Обломова стала встреча с Захаром на паперти. Что случилось с Агафьей Матвеевной по закате ее солнца? Да примерно то же, что с Мариной после исчезновения (а потом — смерти) Живаго. Как чувствуют себя персонажи «Идиота» (не говорим об убитой Настасье Филипповне и пошедшем в каторгу Рогожине), когда Мышкин срывается в безумие? Только ли злодейство Годунова отворяет дорогу Смуте? И почему твердящий о своей вине Федор в финале трагедии вновь взывает к разумнику-шурину? И разве не похожа попытка Евграфа (почти удачная) спасти брата (вытащить из бедности-пошлости житья с дворниковой дочкой, отправить за границу к «правильной семье») на последнее усилие Штольца? Только Юрий Андреевич внешне подчинился воле сильного удачника, умеющего ладить с властями

не хуже Штольца, чтобы вопреки улыбке счастья умереть от удушья, а Обломов предпочел дожидаться скорой смерти (от того же отсутствия воздуха) в тихом — почти сказочном — домике Агафьи Матвеевны. Тоскуя по Ольге, которая тоскует по нему (и не «холод» Штольца тому виной, просто Ольга — Ильинская, а не «Андреевская», суженая Обломова, а не Штольца; просто после Обломова уже никого полюбить невозможно) — так же будет у разлученных Живаго и Лары. Ей, как и Ольге, достанется оплакать своего единственного — только сберечь Лару заместителю Штольцу не удастся (времена меняются — концлагерей при Обломове не было). Но Евграф разгадает в Таньке Безочередовой дочь Лары и Юрия. Штольцу было проще. Ему Обломов все заранее объяснил: «А этот ребенок — мой сын! Его зовут Андреем, в память о тебе!» И добавил: «Не забудь моего Андрея!» Штолец не забыл.

Господи, каких только собак на этого «немца» не вешали! (В XX веке — быть ему по всем статьям надлежало бы «жидом», Пастернак по иному этнически «очужил» Евграфа, вероятно, в силу интимной остроты для него «еврейского вопроса») Не то задумал Штольца Гончаров «деревяннным», не то написать как следует не сумел (да перечитайте вы рассказ о детстве Штольца, о его русской «немецкости», о матери, о прощании с отцом!) — все на потребу, лишь бы «гадом» выглядел. И кто тут руки не приложил — от грезящего бунтом Добролюбова (симпатизируя деловитому удачнику, совмещающему государственную службу с «бизнесом», к топору звать затруднительно) до законных наследников Тарантьева с «братцем» (хамством под видом «русскости» за версту несет), льющих крокодиловы слезы по Обломовке (эх, обломилась из-за немца) и пестующих обломовщину (при ней «умным людям» не жизнь, а малина). Нет, господа! Это *вы* Штольца не любите (ненавидите и боитесь, а потому лжете на него). Как по-настоящему не любите и Обломова: слащавые хвалы хуже хулы, замороженность обаянием чудака, позволяющая его облапошивать, как и в случае Мышкина характеризует героя, а не кружащих окрест него прохвостов.

Хотя и напоминает о том, что даже у патентованных мерзавцев есть непонятная — жизненной их тактике противоречащая — тяга к добру. Ее-то, в первую очередь, и видит в людях Мышкин. Да и меньше вообще-то о людях думающий, но — при стремлении отгородиться от мира — в общем весьма снисходительный к своим знакомцам Обломов. Впрочем, в отличие от князя однажды сорвавшийся — воздавший Тарантьеву за оскорбление женщины оплеухой.

Ненавистники Штольца (романные и внероманные, по-разному свою неприязнь мотивирующие) очень скверно понимают Обломова. В отличие от иных-прочих Илья Ильич любил Андрея Ивановича. Имя сыну он не сдуру дал. Сознательно прерывая родовую традицию. (Сам-то носил имя отца, то есть повторял его.) Уповая на какой-то неведомый выход из мира, где человек, спасая свою душу, несет горе тем, кого любит, тем, за кого призван отвечать. (Как тут снова не вспомнить царя Федора. И княжеский титул Мышкина вкупе с его «пушкинизированными» размышлениями о назначении старинного дворянства.) Обломов знал, что кругом виноват (платить по его счетам придется долго — сыну, внукам, правнукам). Но и о правоте своей — тоже знал. И надеялся: Штолец, научив сироту достойно жить в единственно данном нам мире, поможет ему сберечь обломовский свет.

Не сбылось. Где они, потомки Андрюши? Куда ни глянь — Тарантьевы да «братцы». Одни под Обломовых заgrimированы, другие — под Штольцев. Так второй век и ждем, когда же придет время Обломова.

«Обломов» написан на пороге Великих реформ — тех, что предназначены были сделать Россию обильной (не тожко в потенции и величаниях), свободной и упорядоченной. По слову великого писателя XX века — обустроенной. «Канунность» в «Обломове» ощутима не меньше, чем в тогдашней прозе недавнего благодарного собеседника, обернувшегося в сознании Гончарова ловким циничным конкурентом. И это чувство перехода, совмещающее уверенность в необходимости преобразований (помним о сюжетной и смысловой связи вопросов «Что такое обломовщина?» и «Откуда нищие

берутся?») с привычным (ох как обоснованным) недоверием к «деловым», петербургским, способам существования, обуславливает необходимость *своего* слова, выражения *своей* человеческой позиции, обнаружения *своего* лица. Потому и возникает в финале автопортрет «литератора», собеседника и, видимо, доброго приятеля Штольца, которому дано выговорить оба роковых вопроса. И тем самым подвинуть Штольца на рассказ, ставший тем, «что здесь написано». Очень важно, что Андрей Иванович оказывается не только воспитателем Обломова-сына, но и хранителем памяти о его отце. (Этим же обусловлено странное тихое «расхождение» вроде бы нашедших друг друга Штольца и Ольги, «неполнота» бытия счастливой четы. Но и жить дальше им помогает та же память об Обломове. И забота о его — и их — сыне.) Еще важнее, что рассказ Штольца оказывается *расслышанным* писателем. Как и Штольцев совет записать эту историю. Повествование формально авторским присутствием не окрашено (ни пушкинской игры на грани литературы и жизни с героями романа в стихах, ни гоголевского моделирования образа пророка, чье слово оживит «мертвые души» и преобразит Россию, ни автобиографического лиризма «Униженных и оскорбленных» — эти три линии будут в дальнейшем сложно взаимодействовать в нашей «автометаописательной» словесности), оценки персонажных пар (Обломов и Штолец, Ольга и Агафья Матвеевна) сбалансированы и приглушены, ссылка на компетентного свидетеля дана... Но появление автопортрета, в лице которого приметно сходство с Ильей Ильичом (конечно, прямо не названное), ясно сигнализирует: это *мой* (мучающий меня и любимый) герой. И *мое* слово о мире.

Прошло еще десять лет. Очень трудных. Принесших новые (или хитро извернувшиеся старые?) беды. Изобилующих разочарованиями. Конец 1860-х — время «Дыма», «На всякого мудреца довольно простоты», «Идиота», «Истории одного города». Время — самых горьких, безнадежных, обыкновенных (хоть Христос второй раз приди — ничего не изменится) историй наших классиков. Грандиозное ис-

ключение подтверждает правило: Толстой творил могучую ретроспективную утопию — «Войну и мир» — под эгидой демонстративного разрыва с утратившей дух «мира» современностью. В это самое время Гончаров завершил роман, который на одной из стадий работы получил название «Вера». Окончательное — не менее символическое, хотя и более тревожное — имя книги не отменяло этого высокого смысла. «Обрыв» — книга о мнимости и ложности антитезы «старого» и «нового», о долге и счастье взаимопонимания (в том числе — поколенческого), о неизбежности и необходимости поиска (да, сопровождаемого ошибками, глупостями, соблазнами), о силе и человечности красоты, о тернистом пути художника к осознанию своей миссии и величии дела художника, нашедшего себя. «Обрыв» перенасыщен металитературными мотивами. Райский постоянно сопрягает и путает жизнь с искусством, постоянно приискивает жанровые (идиллия, комедия, трагедия, роман и проч.) характеристики наблюдаемым им более или менее обыкновенным историям. Он все время мечтает о романе и в конце концов принимается за рукопись. Содержимое которой сведется к старому — отвергнутому Гончаровым — названию (таким образом оно срабатывает в окончательном варианте текста), жанровому подзаголовку, эпиграфу (стихотворению Гейне и его гениальной версии А. К. Толстого, замечательно точно соотносящимся с текстом «Обрыва» и втягивающим в его поле множество литературных ассоциаций), «путаному» посвящению, рубрикационным титулам (ЧАСТЬ ПЕРВАЯ, Глава I) и единственному собственно романному слову — *Однажды...* Райский не может написать роман не из-за одних только «этических» сомнений, видимо, посещавших и автора, но им преодоленных. («Ну как я напишу драму Веры, да не сумею обставить пропастью ее падение, — думал он, — а русские девы примут ошибку за образец, да как козы — одна за другой — пойдут скакать с обрывов! А обрывов много в русской земле! Что скажут маменьки и папеньки!...») У Райского иное назначение, а роман (его «несостоявшийся» роман) будет написан не персонажем, но сторонним

автором. В истории Веры Райский сумел сменить амплуа героя-любownika (оказавшегося «мнимым» и одураченным) на предназначенную ему роль защитника женщины, любящей другого (сперва — Марка, после беды, возможно, Тушина, но никак не Райского!). Райский смог уразуметь, что все случившееся *не его* сюжет (и именно тогда по-настоящему — бескорыстно и до конца — полюбить Веру, Марфеньку и бабушку). Точно так же он отказывается от писательства, чтобы стать не менее важным, чем Вера, героем романа. В равной мере романа о России (воплощенной в трех женщинах) и о художнике, Россию «увидевшем». Сперва — вблизи, потом — из прекрасного далека. По-гоголевски, но без его зримой авторепрезентации, неотделимой от утопизма.

Можно, конечно, предположить, что «Обрыв» — это роман Райского, написанный им по возвращении из Италии, но доказать это положение (равно как ему противоположное, так сказать, «естественное») нельзя. Это дразнящее неполное тождество «Обрыва» и романа Райского, кроме прочего, заставляет задуматься о глубинном родстве (и соответственно — взаимопонимании) истинных художников, будь то ваятели или сочинители.

Не об одном только Райском говорится на последней странице романа: «Ему хотелось бы набраться этой вечной красоты природы и искусства, пропитаться насквозь духом окаменелых преданий и унести все с собой туда, в свою Малиновку...

За ним всё стояли и горячо звали его к себе — его три фигуры: его Вера, его Марфенька, бабушка. А за ними стояла и сильнее их влекла его к себе — еще другая исполинская фигура, другая великая “бабушка” — Россия».

Гончаров, давно слышавший этот зов, облек его плотью в последнем своем — самом светлом — романе. При свете которого иначе должны читаться «Обломов» и «Обыкновенная история». Одна незадача: «Обрыв» по сей день остается самым непрочитанным романом Гончарова. Если не самым нерасслышанным словом во всей русской литературе.

2009, 2012

Не довольно!

Апология Тургенева

Недавний (2008), некруглый, но подлежащий празднованию (классиками не разбрасываемся, все под контролем) тургеневский юбилей буквально провоцировал ехидные шуточки. И дата какая-то смешная (190 лет), и писатель ей под стать... Проходят школьники (мимо) «Отцов и детей»? Учат наизусть заклинание про «великий, могучий» и какой-то там еще русский язык? Дом-музей в Спасском не обрушился? Памятники Ивану Сергеевичу стоят? Академическое собрание сочинений выпущено? (Даже дважды. И в общем на весьма пристойном уровне. Ну без комментаторских изысков, так они уже выходят из моды.) Конференции с докладами и фестивали с хороводами в табельные дни случаются? (Особливо — в Орловской губернии.) — Ну и, как выражался сам Тургенев, *довольно*.

Он и в своем-то позапрошлом веке был типичным «интеллигентским» кумиром, идиолом дурно образованных и эстетически зашоренных читателей, охочих до красивых пейзажей, утонченных страстей, таинственных печалей, вчерашней моды, дозволенного либеральничанья, античных статуй, музыкальных моментов, поэтических настроений и прочих «вечных ценностей». Вот они-то и наслаждались вылизанно-правильным «артистичным» слогом, узнавая себя в сочувственно начертанных портретах «лишних людей», нервических нигилистов, картинных львиц, утомительно нравственных (богомольных) девушек и прочих обитателей «дворянских гнезд» Щигровского уезда. Как же пронизательно (и с каким великолепным презрением) Толстой над тургеневским «трагизмом» смеялся! А Чехов заставил Тригорина горько усмехаться (умру — будут повторять, что писал, дескать, хуже Тургенева), потому как знал твердо: он-то (высокий двойник Тригорина) — настоящий художник — точно пишет в сто раз лучше автора «Накануне», только диковатой и консервативной публике-дуре его художество не по зубам.

И Достоевский когда еще представил этого присюсюкивающего барина во всей его лакейской красе. Скажите на милость, можно ли после кармазиновского «Мерси» всерьез читать его образчик — тургеневское «Довольно»?

По-моему, так и можно, и должно. И в тургеневском «трагизме», на поверку, ничего смешного нет. (По сути же Толстой был прав, «трагизм» — один из главных ключей к тому поэтическому миру, что разворачивается от «Записок охотника» к «Senilia», «Песни торжествующей любви» и повести «После смерти. (Клара Милич)».) И гениально обрисованный Достоевским, жалкий и претенциозный, опасливо лебезящий перед молодыми мерзавцами и свысока вззирающий на идолопоклонствующую провинциальную публику Кармазинов *не* равен Тургеневу, на которого разгневался создатель «Бесов». Достоевский, до конца жизни Тургенева не простивший (или не простивший ему *своего* пасквиля?), в Пушкинской речи *не мог* не упомянуть Лизы Калитиной. И от своих — до ссоры произнесенных — мудрых слов об «Отцах и детях», о святом и грешном сердце Базарова, не отрекся. Так вот, Кармазинов (сколько бы намеков на прототип мы ни уловили) не способен написать «Дворянское гнездо». Или «Отцов и детей», роман, чье название стало одним из ключевых «слов» русского мифопоэтического лексикона, одним из символов нашей культуры. Даром, что, как все «символы», безмерно расширившим свое семантическое поле. Так развернувшимся, что до его смыслового ядра, до трагической (вот-вот, оно самое!) мысли Тургенева и не доберешься, блуждая в густом лесу школьных, как бы исторических толкований. Между тем ни великое множество точных примет «трудного времени», которыми зоркий художник насытил свой, как водится, «актуальный» роман, ни могучее воздействие базаровского мифа на формирование человека «шестидесятых годов» (вопреки Чернышевскому, который, избредая своих правильных «новых людей», ставил на место зарвавшегося аристократишку Тургенева, Базаров оказался таким же образцом для подражания, что и мужья Веры Павловны; ну да, на всякого Чернышевского найдется Писарев)

не могут превратить «Отцов и детей» в роман о противостоянии дворян и разночинцев в пору ожидания и свершения великих реформ (первая революционная ситуация в России тож). Потому что написан роман не о том. Не о «временном» («исторически обусловленном»), а о вечном.

Сто пятьдесят лет назад разумные читатели февральской книжки «Русского вестника», прежде изрядно понервничав, могли вздохнуть с облегчением. Новый роман г-на Тургенева, самого на ту пору популярного писателя, закончился так, как и должны вершиться истории о якобы неразрешимом антагонизме «отцов и детей». Вражда старшего (вроде бы усталого да отсталого) и младшего (вроде бы невесть куда рвущегося) поколений оказалась не неизбежным проклятием, но истаявшим в должный срок, а потому в общем-то смешным наваждением. Сыну надоело в угоду какому-то сомнительному духу времени (и что это такое? откуда надуло?) стесняться доброго папаши, а тот и раньше знал, что у его законного наследника золотое сердце. Две свадьбы в семье Кирсановых сыграли разом. Причем «романтической» (глухой злопыхатель сказал бы: «безнравственной») была женитьба отца, прикрывшего наконец венцом свой барский грех, а сын взял невесту хорошего рода (да и не бесприданницу). Вот и рассуждай, кому делать нечего, о старинных идеалах (ох, всегда всяко бывало!) и испорченности нашей молодежи (совсем скоро у рачительного Аркадия «ферма» начнет приносить доход).

Вальсяжная сестрица младшей новобрачной уже отбыла на успешные поиски подходящего — «еще молодого, доброго и холодного, как лед» — мужа («одного из будущих русских деятелей»), с которым доживет, «пожалуй, до счастья». Изысканный братец старшего новобрачного отправляется «по делам в Москву». Хотя какие у него — давным-давно отвергнувшего не пошлую современность, а людское бытие вообще — могут быть дела хоть в Москве, хоть в Дрездене, где он вскоре окажется? Просто нет ему больше места в доме, который стал по-настоящему живым и теплым. И не такой он дурак (да ведь — при всех своих причудах и «принси-

пах» — совсем не дурак!), чтобы этого не понимать. «Будьте счастливы, друзья мои! Farewell!» Этот английский хвостик (обжигающий привет от лорда Байрона. — А. Н.) прошел незамеченным, но все были тронуты». Вестимо. Собравшимся было «немножко неловко, немножко грустно и в сущности очень хорошо». Потому что все хорошо, что хорошо кончается... Кончается «роман», начинается естественная и размеренная обычная жизнь. И вдруг...

«— В память Базарова, — шепнула Катя на ухо своему мужу и чокнулась с ним. Аркадий в ответ пожал ей крепко руку, но не решился громко предложить этот тост». Почему Катя роковое имя «шепнула», а Аркадий не стал форсировать звук, понятно. Непонятно другое: почему им обоим потребовалось помянуть покойника? От живых мертвецов (Одинцовой и Павла Петровича) избавились, так тянет сгинувшего демона выкликать! Зачем? Ведь «ручная» Катя опасливо сторонилась Базарова, а Аркадий давно изжил восхищенную (и смущенную) приязнь к другу, который отучал его говорить красиво. Который держал Аркадия за такого же олуха (потребного для обжигания горшков), что и суетливого безмозглого Ситникова. Поминал, увидев сразу же пленившую его женщину, анатомический театр. Гордился тем, что его дед землю пахал, но ненавидел мужика, ради ладной избы (то есть человеческого существования) которого он якобы обречен весь век трудиться. Твердо знал, что люди — деревья в лесу, а природа не храм, но мастерская. Превосходно потрошил лягушек, знаменуя тем высокую квалификацию, но порезался, вскрывая тифозный труп. Случайно? Но чего стоят тогда дохтурские навыки? Нарочно? Но какова тогда цена нигилизму (материализму) новоявленного Вертера?

Павел Петрович из-за несчастной любви всего-навсего в рафинированный затвор ушел. Но он ведь и не уверял (себя и других), что любовь — выдумка поэтов. И хотя видел в Фенечке отражение своей прекрасной недоступной дамы, не лез к ней за пазуху. Как это сделал — ровно по той же причине — незадачливый претендент на сердце Одинцовой. Не помогло. И насквозь пародийная по форме («рыцарский тур-

мир»), но предельно серьезная по внутреннему накалу (да и по самой сути) дуэль от обузы существования не избавила. Стала лишь еще одним (не самым, впрочем, важным) напоминанием о том, что жить — некуда. Как юному Вертеру. Как лорду Байрону. Как Печорину. Как респектабельному Павлу Петровичу. Как Маяковскому, которого Мейерхольд вроде бы прочил на роль Базарова. (Если и выдумка, то очень складная.)

Почему Базарова взяла в образец изрядная часть ситниковых, включая Д. И. Писарева, вопроса нет. Как нет вопроса, почему другие ситниковы обиделись на «карикатуру». Вопрос в том, почему сдвинули рюмки «дюжинные» — добрые, порядочные, изжившие романтическую хворь, сердцем знающие, что пришел их черед стать родителями и растить детей, — Катя и Аркадий? И в том, почему Тургенев, остро чувствующий равнодушие природы и сознающий тщетность самой горячей молитвы (всегда о том, чтобы дважды два не было четыре), закончил именно этот роман истовым *опровержением* своего печального безверья? «Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней... (опустим неизбежные горькие оговорки. — А. Н.) говорят... о вечном примирении и жизни бесконечной». Потому и говорят, что сердце было страстным, грешным, бунтующим. Потому и не забыть его отцам и матерям, что выросли из детей.

И это Кармазинов? Ах, Кармазинова в Тургеневе Достоевский разглядел позже — после «Дыма». Романа, если читать честно (и «Дым», а не письма Достоевского, в которых нет резона искать смысл работы другого писателя), последовательно *антизападнического*. Романа о возвращении домой от дурманных и обреченных истаять миражей квазиевропейского, эмигрантского, беспочвенного существования. Хоть «аристократического», хоть «революционного». Нет, это не Кармазинов написал. Как и все прочие сочинения Тургенева. Включая «Довольно». Или «Призраков», которые Достоевский, перед тем как пародировать, напечатал в своем журнале.

Дело тут не в Достоевском. И не в Толстом, сердившемся на Тургенева иначе. И, как известно, о Достоевском тоже много разного наговорившем. Как и Достоевский об авторе «Анны Карениной». Расхождения, духовно-интеллектуальные конфликты, резкие споры с переходом на личности великих писателей — явление столь же обыкновенное, как ссоры (или взаимные охлаждения, иногда временные) любых людей. Это друзей детства не выбирают (и потому, коли жизнь не раскидает, терпят при любой погоде и любых вывертах), а пронести дружбу отрочества, юности или молодости сквозь всю жизнь трудно что обычным людям, что людям великим, которым мы всякое лыко в строку ставим. Тургенев много с кем поссорился (с Толстым, кстати, годы спустя, и помирился). А кто не ссорился? Достоевский? Некрасов? Фет? Толстой? Лесков? Разве что Островский да А. К. Толстой, ну так и оценим их душевную красоту, пока не обнаружим, что и они могли гневаться и раздражаться. И не будем корить других художников за дурные характеры. (Однозначно хорошие вообще встречаются редко. Если вообще встречаются.) Литературная злость (при всех ее житейских издержках) может быть весьма плодотворной. Кармазинов написан великолепно и незаменимо встроен в систему персонажей, сюжет, мотивно-символическую структуру «Бесов». Вынь его — вся гениально выстроенная смысловая конструкция посыплется. Раздраженные суждения Толстого и Чехова позволяют увидеть некоторые важные особенности поэтики Тургенева. Так что дело не в больших оппонентах Тургенева, а в превращении их суждений в «общие», освобожденные от контекста большой мысли. Толстой или Достоевский сгодятся для «оправдания» снисходительно-высокомерного взгляда на Тургенева. Даже если носитель одного взгляда к авторам «Войны и мира» и «Братьев Карамазовых» относится с той же усмешечкой. Или читает (почитает) их на свой — весьма специфический — манер. Между прочим, участь пренебрегаемого и/или условно чтимого (классика же, начальство, в школе изучать надо) писателя с Тургеневым сейчас разделяет как раз Толстой.

Есть тому немало причин. Далеко не последняя из них выявлена Тургеневым в горькой миниатюре о дураке, который «жил припеваючи», покуда не «стали до него доходить слухи, что он всюду слывет за безмозглого пошлеца». Дурак сумел одолеть эту невзгоду — он принялся бодро бранить все, что вызывало приязнь и уважение окружающих. «И кого бы ни хвалили при дураке — у него на все была одна отповедь. Разве иногда прибавит с укоризной:

— А вы все еще верите в авторитеты?» Так дурак сделал карьеру. «Теперь он, кричавший некогда против авторитетов, — сам авторитет — а юноши перед ним благоговеют — и боятся его.

Да и как им быть, бедным юношам? Хоть и не следует, вообще говоря, благоговеть... но тут, поди, не возблагодарить — в отсталые люди попадешь!

Житье дуракам между трусами».

Важно (хоть и очень грустно) не только то, что снисходительно ироничное отношение к Тургеневу сооружено по дурацким чертежам. Важнее, что «Дурак» характеризует нашу культуру столь же точно, как культуру 1870-х. Здесь (как почти всегда у Тургенева) за «актуальным сюжетом» проступают контуры сюжета вечного. «...Мне сдается, что если бы вновь народился Шекспир, ему не из чего было бы отказываться от своего Гамлета, от своего Лира. Его проницательный взор не открыл бы ничего нового в человеческом быту: все та же пестрая и в сущности несложная картина развернулась бы перед ним в своем тревожном однообразии <...> Шекспир опять заставил бы Лира повторить свое жестокое: “нет виноватых” — что другими словами значит: “нет и правых” — и тоже бы промолвил: довольно! и тоже бы отвернулся».

Это к вопросу о «трагизме», который Тургенев видел в судьбе всякого представителя людского племени — героически смешного Дон Кихота и изъеденного рефлексией Гамлета, надоедливового и суетливого фразера (вдруг оборачивающегося подвижником) и «дюжинного» человека, вдруг оказывающегося без вины виноватым (как Лаврецкий) или

сбитым с толку злой страстью (как Литвинов в «Дыме» или Санин в «Вешних водах»). Игра судьбы может настичь любого — таинственные истории у Тургенева случаются с персонажами, казалось бы, совсем не для того предназначенными, будь то отравленный романтической пошлостью Теглев («Стук... стук... стук!...»), смешной забуддыга Чертопханов или несчастный попovich из «Рассказа отца Алексея», оказавшийся своего родом двойником дитяти, которым почему-то пленился Лесной царь. Чувства человеческие (равно их аннигиляция, торжество хамского зла в иных душах) не зависят от «социальных контекстов» — потому в «Записках охотника» «господские» сюжеты («Мой сосед Радилов», «Уездный лекарь», «Гамлет Щигровского уезда») не выше и не ниже «крестьянских». Потому и «Венера Милосская <...> несомненное римского права или принципов восьмидесяти девятого года». Несмотря на то, что равнодушная, не знающая искусства, свободы, добра, природа когда-нибудь да уничтожит «лик фидиасовского Юпитера» и «драгоценнейшие строки Софокла».

Герой «Довольно» — *умирающий*. Как и герой «Дневника лишнего человека». Тургенев с предельной остротой ощущал конечность человеческой жизни. Эта конечность и делает всякого человека «лишним» (социальные обстоятельства ей только умело подыгрывают), и художнику (в частности, повествователю «Довольно») не дано одолеть всевластие энтропии. Есть люди, которых спасает вера, — Тургенев их глубоко почитал (перечитайте хотя бы «Живые мощи»). Но заставить себя верить невозможно (это тоже к вопросу о «трагизме», раздражавшем Толстого, — что ж, его и Шекспир из себя выводил). Тургенев спасался от страха небытия деланием, а делом его была литература. Вот почему в финале *Senilia*, истоиво исповедального цикла, где ритмично чередуются отчаяние и надежда, сопряженная с великим жизнелюбием, возникает удивительный диптих. Сперва — «Молитва» с ее горчайшим вопросом — «Но может ли даже личный, живой, образный Бог сделать, чтобы дважды два не было четыре?» — и вибрирующими ответами. А потом — то

самое, задолбленное: «Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины, — ты один мне поддержка и опора, о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык! Не будь тебя — как не впасть в отчаяние при виде всего, что совершается дома». И не только дома. И не только о русском народе и его чаемом величии говорит здесь умирающий Тургенев.

2008, 2012

Здесь одни только камни не плачут

Некрасов и «вакансия поэта»

Солидный (настоящий, «капитальный») некрасовский юбилей (2021) вроде бы еще не скоро, но время бежит быстро и едва ли ближайшие годы лишат смысла загодя придуманный заголовок для грядущей «праздничной» статьи. Рад бы ошибиться, но, судя по всему, кто-нибудь (может, и не я) выступит напрашивающуюся формулу: *Двести лет одиночества*.

Я за то глубоко презираю себя,
Что живу — день за днем бесполезно губя;

Что я, силы своей не пытав ни на чем,
Осудил сам себя беспощадным судом

И, лениво твердя: я ничтожен, я слаб!
Добровольно всю жизнь пресмыкался как раб...

Некрасов помянул «тридцатую весну», но на самом деле «вся жизнь» его о ту пору (1845) насчитывала двадцать три года. Опровергнуть автоинвективу легко: мол, и в юности Некрасов не рабствовал, а в зрелые годы и подавно. В моем школьном учебнике (самое начало 1970-х) предлагалось

объяснить, почему Некрасов был *не прав*, утверждая: «Мне борьба мешала быть поэтом, / Песни мне мешали быть борцом...» Это из «Последних (предсмертных. — А. Н.) песен» (1876). Увы, оспорить «правоту» поэта так же невозможно, как и признать ее, встав в пеструю когорту недоброжелателей Некрасова, злорадно ловивших его на слове. Или на несоответствии слова — делу.

Я дворянскому нашему роду
Блеска лирой своей не стяжал;
Я настолько же чуждым народу
Умираю, как жить начинал.

Видите: *сам* признается.

И про «неверный звук» *сам* сказал. И про то, что стихи никуда не годятся, — тоже.

Если долго сдержанные муки,
Накипев, под сердце подойдут,
Я пишу: рифмованные звуки
Нарушают мой обычный труд.

Все ж они не хуже плоской прозы
И волнуют мягкие сердца,
Как внезапно хлынувшие слезы
С огорченного лица.

Время *мягких сердец* прошло. Нас на мякине сентиментального народолюбия не проведешь. И строгие «эстетические» критерии наготове. Опять-таки *сам* написал. По дурной привычке помянув тех, кто — по определению — в стихах ничего не понимает.

Но не льщусь, чтоб в памяти народной
Уцелело что-нибудь из них...
Нет в тебе поэзии свободной,
Мой суровый, неуклюжий стих!

Нам про кровь с любовью и прочие «чувства» не надо — поэзии-то свободной нет! *Не ночевала*, — как выразился Тургенев, вообще-то столь же устаревший, но тут годящийся в свидетели обвинения.

Некрасов всегда виноват. Перед всеми — ревнителями «чистого искусства», революционерами, консерваторами, либералами, атеистами, верующими, патриотами, «русскими европейцами», народопоклонниками, народоненавистниками... И народом, который держит любого барина (включая виршеплетов) в крепком подозрении.

Не виноват — бесспорно прав! — только для поэтов начала следующего века. Причем для лучших из них. Знаменитая анкета Корнея Чуковского, кажется, предполагавшего отнюдь не такие результаты, блестящее тому подтверждение. (Издавательские ответы Маяковского, очень многим Некрасову обязанного, выражают не его отношение к прямому предшественнику, а общий пафос ниспровержения всякого «старья». То же относится к угрюмому бурчанию Асеева.) А ведь Чуковский не всех опросил. С достаточной мерой уверенности можно предположить, что Ходасевич, Пастернак и Цветаева явили бы не меньшую приязнь к Некрасову, чем Блок, Сологуб, Кузмин, Гумилев и Ахматова. Но их голосов Некрасову услышать не удалось. Для крупных (оттесненных на обочину) поэтов *своей* — прозаической — эпохи Некрасов с конца 1850-х и до смерти был чужим. Как и для отторгнутого «Современником» Тургенева. Едва ли проблему эту можно свести лишь к мировоззренческому (политическому, идеологическому) расхождению с бывшим приятелем Фетом и молчаливому согласию одного поэта Божьей милостью на глумление в своем журнале над другим — не меньшим — поэтом (иначе отношение к Фету в гонящемся за прогрессом и читателем «Современнике» никак не назовешь).

Страстная речь Достоевского прозвучала уже над могилой Некрасова. (Конечно, автор «Подростка», очень «некрасовского» романа, закономерно напечатанного в некрасовских «Отечественных записках», в «Дневнике писателя» и раньше писал тепло и серьезно о Некрасове. Уже умира-

ющем. Что невольно накладывало отпечаток и на заметки Достоевского, и на их восприятие Некрасовым. Если он, истерзанный постоянной болью, был еще в силах «Дневник...» читать.) Сохранялась взаимная приязнь с Островским, но у него человеческая симпатия и понимание масштаба вершимого Некрасовым поэтического дела были слишком тесно сплетены с деловыми отношениями постоянного (и привилегированного) журнального автора с ведущим большую литературную игру редактором. И едва ли Некрасов этого не чувствовал.

Он не мог радоваться размножению подражателей — нищих, честолюбивых и гордящихся своей «честностью» молодых стихотворцев, что вольно или невольно сводили дорого давшие поэтические открытия Некрасова к убогим штампам (подчас «товарным», пользующимся спросом). Удрученные правдолюбцы не претворяли прозу в поэзию, а худо зарифмовывали очерки народного быта, злобные фельетоны и общеинтеллигентские сетования на дурное устройство государства российского. Смолоду знающий, как устроен литературный мир (хорошего литературного быта не бывает, а добрые нравы времен минувших изобретаются задним числом), Некрасов должен был догадываться, что кумиротворчество чревато кумироборчеством (не публичным, так закулисным). «Направление» — то самое, ради которого он шел на большие жертвы — не выкупало для него нехватку дарования. Мнимую, но от того не переставшую мучить поэта — у себя, очевидную — у слишком многих.

Для того чтобы понять, сколь серьезно переживалась Некрасовым проблема «современной поэзии» (возможности ее существования), необходимо отступить в ту далекую пору (конец 1830-х), когда сам он был юным, невежественным и честолюбивым провинциалом. Когда, свято веря, что рожден он «для звуков сладких и молитв», Некрасов ринулся в манящий мир петербургской литературы. На поверку оказавшийся не обителью небожителей, а смешной и страшной кунсткамерой.

В рецензию на «Дамский альбом, составленный из отборных страниц русской поэзии» (1854) Некрасов вставил коллективный некролог стихотворцам минувшей эпохи, в том числе еще физически здравствующим:

Мне жаль, что нет теперь поэтов,
Какие были в оны дни, —
Нет Тимофеевых, Бернетов
(Ах, отчего молчат они?).
С семьей забавных старожил
Скорблю на склоне дней моих,
Что лирой пренебрег Стромилов,
Что Печенегов приутих,
Что умер бедный Якубович,
Что запил Константин Петрович,
Что о других пропал и след,
Что нету госпожи Падерной,
У коей был талант примерный,
И Розена барона нет;
Что нет Туманских и Трилунных,
Не пишет больше Бороздна,
И нам от лир их сладкострунных
Осталась память лишь одна...

Скажем несколько слов о некрасовских «дорогих покойниках». Первого из них — Алексея Васильевича Тимофеева (1812—1883) — О. И. Сенковский, редактор «Библиотеки для чтения», остроумный циник, в глубине души всякую поэзию презиравший, назначил на некоторое время «гением». После чего неистово-романтические опусы Тимофеева («байронические» монологи, фантазии, мистерии, повести и проч.), в которых ошеломительное дурновкусие почти неотличимо от самопародии, вошли в неперемный ассортимент ходкого журнала. В 1840 году Тимофеев с «Библиотекой для чтения» распростился, вскоре, не оставляя сочинительства для себя, прекратил печататься и был на чисто забыт. Впрочем, тимофеевская «Свадьба» (1834) ста-

ла любимой песней для молодых вольнодумцев нескольких поколений:

Нас венчали не в церкви,
Не в венцах, не с свечами;
Нам не пели ни гимнов,
Ни обрядов венчальных!

Венчала нас полночь
Средь мрачного бора
.....
На страже стояли
Утесы да бездны,
Постель постилали
Любовь да свобода!..

«Библиотечными» стихотворцами были и М. Падерная и А. Печенегов. Столь, впрочем, микроскопичными, что не удостоились статей в «Словаре русских писателей. 1800—1917), а в комментариях В. Э. Вацура (бесспорно самого изощренного знатока словесности 1830-х годов) к Некрасовскому «мартирологу» (трехтомник «Библиотеки поэта») отсутствуют даже их вторые инициалы и даты жизни. Не сильно превосходил их дарованием более удачливый Иван Петрович Бороздна (1804—1858), человек состоятельный, более-менее просвещенный (начитанный), выпустивший несколько поэтических книг.

Интереснее обстоит дело с Семеном Николаевичем Стромиловым (1813—1860; тщанием Б. Л. Бессонова даты обогатили комментарий к Некрасовской рецензии в Полном собрании сочинений). Его стихи клали на музыку Варламов и Алябьев, а потому распевала их вся охочая до чувствительности и надрыва публики, каковой в отечестве всегда хватало. Одна стромиловская песня, похоже, обрела бессмертие (хотя имя ее автора мало кто помнит):

То не ветер ветку клонит,
Не дубравушка шумит —

То мое сердечко стонет,
Как осенний лист дрожит;

Извела меня кручина,
Подколотная змея!..
Догорай, моя лучина,
Догорю с тобой и я...

Доведись прочесть некрасовский поминальник барону Егору (Георгию) Федоровичу Розену (что не исключено: 1800—1860), преисполнился бы он гордым негодованием. Страстно возлюбивший все русское (родным языком хорошего остзейского дворянина был немецкий), Розен полагал себя великим поэтом, не многим уступающим Жуковскому и Пушкину. (Оба относились к превосходно образованному, не лишенному таланта и истово преданному словесности сочинителю с симпатией.) Поколебать его наивную самоуверенность не могли ни насмешки над неизжитым акцентом, ни уколы критиков (либо неспособных истинную поэзию оценить, либо плетущих интриги), ни проигрыш в состязании на драматическом поприще с более удачливым Кукольниковом, ни размолвки с Глинкой в ходе работы над либретто оперы «Жизнь за царя» (Розена рекомендовал композитору Жуковский). И вот его, привеченного поэтами истинными, ценимого самим государем, какой-то пустозвон посмел смешать с мелкой, невежественной и невоспитанной журнальной сволочью.

Посмел. Как и других поэтов, несопоставимых с дежурными вкладчиками «Библиотеки для чтения». Лукьяна Андреевича Якубовича (1805—1839) Некрасов назвал «бедным» не для красного словца. Писал и печатался он много, пользовался некоторым расположением Пушкина, перед которым благоговел. Снисходительность мэтра объясняется как скромным, но явным дарованием сочинителя, так и «свойством»: Якубович приходился племянником лицейского старосты Михаила Яковлева (он же «паяц, двести нумеров»), который не забывал «родного человека» (в частности, рекомендо-

вал его Пушкину в помощники по изданию «Современника»). Ультраромантический настрой сочетался у Якубовича с божественной беспечностью: не случайно он приютил с Полежаевым; закономерной была и ранняя смерть нищего бедолаги. Конструируя в 1970-х годах «тютчевскую (чтобы не сказать — «антипушкинскую») плеяду», В. В. Кожин — комплекта для — включил в это фантомное единство и безвинного Якубовича. Поэтому его стихи можно прочесть не только в двухтомнике «Библиотеки поэта» «Русские поэты 1820—1830-х годов» (Л., 1972), где представлены описи и других некрасовских персонажей, но и в составленной Кожиным книге «Поэты тютчевской плеяды» (М., 1982).

В журнальном тексте о Константине Петровиче (Масальском; 1802—1861) не говорилось, что он «запил». Там он только «дремлет». Хотя писатель задремал (снизил прежде бурную активность) не в последнюю очередь из-за пристрастия к горячительным напиткам. Как часто бывает, сопутствовавшего неодолимой бедности и литературной маргинальности. Меж тем Масальский печатался с 1821 года. Его нравоописательная стихотворная повесть «Терпи казак — атаманом будешь» (1829) пользовалась немалым успехом (и закономерно вызвала резкий отзыв Вяземского в «Литературной газете»; князь Петр Андреевич аттестовал ее «“Иваном Выжигиным” в стихах», то есть приравнял к популярнейшему роману ненавистного Булгарина). Комедия «Классик и романтик» (1830; вдрызг изругана другим «литературным (литературногазетным) аристократом» — Дельвигом) включала недурные пародии на стихотворцев разных школ. Исторические романы и повести Масальского основывались на старательно изученных источниках, что не мешало их занимательности («Стрельцов» в отрочестве с удовольствием читал Достоевский). Кроме прочего, Масальский первым в России перевел «Дон Кихота» с испанского (а не с французских переделок) — и довольно точно (1838).

Туманских было двое. Василий Иванович (1800—1860; Некрасов, почти наверняка, имел в виду его) — приметный

элегик 1820-х годов, добрый приятель Пушкина одесской поры. Пушкин находил в стихах Туманского «гармонию и точность слога», а в «Отрывках из путешествия Онегина» иронично, но дружелюбно начертал его портрет:

Одессу звучными стихами
Наш друг Туманский описал,
Но он пристрастными глазами
В то время на нее взирал.
Приехав, он прямым поэтом
Пошел бродить с своим лорнетом
Один над морем — и потом
Очаровательным пером
Сады одесские прославил.
Всё хорошо, но дело в том,
Что степь нагая там кругом;
Кой-где недавний труд заставил
Младые ветви в знойный день
Давать насильственную сень.

В «прозаический план» переведено прелестное (и зримо «пушкиньянское») стихотворение «Одесса»:

В стране, прославленной молвою бранных дней,
Где долго небеса отрада для очей,
Где тополы шумят, синеют грозны воды, —
Сын хлада изумлен сиянием природы.
Под легкой сению вечерних облаков
Здесь упоительно дыхание садов.
Здесь ночи теплые, луной и негой полны,
На злачные брега, на серебряные волны
Сзывают юношей веселые рои...
И с пеной по морю расходятся ладьи.
Здесь — тихой осени надежда и услада —
Холмы увенчаны кистями винограда.
И девы, томные наперсницы забав,
Потупя быстрый взор иль очи приподняв,

Равно прекрасные, сгорают наслаждением
И душу странника томят недоумением.

Троюродный брат Василия Ивановича, Федор Антонович Туманский (1799—1853) был даровитым, но равнодушным к своим стихам дилетантом; среди весьма немногих (не более десятка) дошедших до нас его лирических пьес сверкает «Птичка» (1827); современники ставили эту пьесу вровень с пушкинской (коли не выше), тему которой Туманский сознательно варьирует:

Вчера я растворил темницу
Воздушной пленницы моей:
Я роцам возвратил певицу,
Я возвратил свободу ей.
Она исчезла, утопая
В сияньи голубого дня,
И так запела, улетаю,
Как бы молилась за меня.

Псевдоним «Трилунный» взял себе Дмитрий Юрьевич Струйский (1806—1856?), кузен Полежаева, во многом с ним схожий: тоже бастард, тоже припоздавший «байронист», тоже человек богемной складки (что, впрочем, на стихах его — в отличие от полежаевских — не сказалось), тоже несчастливец. Кроме поэзии он упоенно занимался музыкой. В конце 1840-х годов сошел с ума, был помещен братом в парижскую лечебницу, где провел несколько лет, но, увы, не исцелился.

О неоспоримо ярком и незаслуженно забытом Бернете рассказывается в первой части этой книги...

Понимал Некрасов, что госпожу Падерную (с ее примерным талантом) и Василия Туманского разделяет дистанция огромного размера? Конечно, понимал. Рецензия построена хитро. Открывается она мистификацией — письмом в редакцию «Современника» некоего разменявшего шестой десяток господина, который уже лет пятнадцать (с середины 1830-х)

почитает себя «человеком отсталым, принадлежащим отживающему поколению». Это он цитирует финал стихотворения «Как птичка раннею зарей...», републикованного Некрасовым (наряду еще с 23 шедеврами ранней тютчевской лирики) в статье «Русские второстепенные поэты» (1849):

Как грустно полусонной тенью,
С изнеможением в кости,
Навстречу солнцу и движенью
За новым племенем брести!

Не Некрасов, а придуманный им забавный «старик» сетует на сегодняшнее небрежение поэзией. Это он вспоминает о былом всеобщем — в том числе редакторов «Современника — восхищении Бенедиктовым («...пусть восторг ваш имел иногда ложную основу, но разве оттого он был менее благодатен и разве это помешало вам в лета более зрелые наслаждаться произведениями истинно гениальными?»). И наконец выговаривает главное: «...я сам принадлежал к числу маленьких поэтов того счастливого времени... и сознаюсь, что они были, за исключением Баратынского, Языкова, Подолинского (словно бы мимоходом, прикрывшись комической маской, Некрасов существенно корректирует ценностную иерархию, утвержденную его — и всего младого поколения — наставником, Белинским. — А. Н.), действительно маленькие, посредственные поэты (и я тоже), но они оживляли литературу, они наполняли тогдашние альманахи, доставляли разнообразие имен своих приятную глазам пестроту...». За этим признанием и следует стихотворный плач по исчезнувшим (умершим, спившимся, без вести пропавшим) виршеплетам, парадоксальный извод трагических сюжетов «конец поэзии» и «смерть поэта». Очень важных для минувшей эпохи и, как мы знаем теперь, не менее значимых для будущего русской поэзии.

Отсылая зачинным «мне жаль» и синтаксической конструкцией к пушкинской «Родословной моего героя» («Мне жаль, что сих родов боярских / Бледнеет блеск и никнет

дух...»), Некрасов и пародийно «снижал» источник, и подхватывал его двусмысленную интонацию (у Пушкина печаль от оскудения старинного дворянства неотделима от самоиронии), и напоминал о великом корифее распавшегося сонма пиитов (даром, что сам Пушкин с печалью глядел и на выдающих гладкие ямбы эпигонов, и на корчащихся в эффектных судорогах искателей новизны), и, стало быть, о престиже истинной поэзии. Во второй части рецензии представитель редакции оспорил выдуманного корреспондента (публика повзрослела и потому переросла дюжинных стихотворцев; они исчезли, ибо не могут быть востребованы), но здесь же указал на достоинства стихов Майкова, Фета и еще нескольких поэтов, привечаемых «Современником» и не получающих должного одобрения в журнале-конкуренте, «Отечественных записках». Такой контекст не отменял горькой иронии «мартиролога», не намечал «воскрешения» опусов Тимофеева и барона Розена (ср. приобщение публики к забытой поэзии Тютчева), но и низвержения поэзии как таковой не предполагал. Напротив. Перейдя к собственно рецензированию подарочного издания, Некрасов привел полностью и с одобрением «Розы» И. П. Мятлева (скрывшегося за криптонимом Н. Н.) и «Послание» (на самом деле — «Признание», гениальное «Притворной нежности не требуй от меня...» Баратынского), «которое прежде как-то ускользало от нашего внимания». Даже у Бенедиктова рецензент выискивал строки, свидетельствующие о «прекрасном таланте», который, к несчастью, пошел по ложному пути. Завершается отзыв стихотворением, напечатанным на последней странице «Дамского альбома», — это некрасовское «Когда из мрака заблуждения...». Некрасову было не стыдно, а отраднo оказаться под одной обложкой с другими — преимущественно «старинными» — поэтами. Рецензия не только встраивалась в общую стратегию «Современника» рубежа 1840-х — первой половины 1850-х годов, но и наполнилась интимным смыслом. Некрасов отказывался от того разрыва с «высокой» поэзией, благодаря которому он обрел собственный голос. Прежде закономерно проиграв в дебюте (сборник «Мечты и звуки» не

сильно превосходил типовую «позднеромантическую» продукцию) и познав на собственной шкуре, каков земной — петербургский — удел «избранника небес».

Увы!.. стихов слагатели молодые,
С кем я делил и труд мой и досуг,
Вы, люди милые, поэты преплохие,
Вам изменил ваш недостойный друг!

Изменил, узнав, как крепко сцеплены житейские неудачи «избранников небес», их — обусловленное нищетой, богемными радостями, горьким пьянством, изнурительной поденщиной — превращение в пошлых существователей (если не гибель) и несостоятельность тех самых «стишков», ради которых были «благоразумно-мило» убиты лучшие годы и расточена малая сила души.

А между тем действительность была
По-прежнему безвыходно пошла,
Не убыло ни горя, ни пороков —
Смешон и дик был петушиный бой
Не понимающих толпы пророков
С не внемлющей пророчествам толпой.

Эти стихи — как и реквием бедным сочинителям — были вмонтированы в прозаический текст, фельетон «Отчеты по поводу Нового года». Год тогда пришел 1845-й — год «Новостей» («Почтеннейшая публика! На днях / Случилось в столице нашей чудо: / Остался некто без пяти в червях, / Хоть знают все — играет он не худо...»), «Современной оды», цитированного «Я за то глубоко презираю себя...», «Пьяницы», «Отрадно видеть, что находит...», издевательской (и отчаянной) «Колыбельной песни (*Подражание Лермонтову*)», где в колыбель пока безвредного пострела «тускло смотрит месяц медный». И «В дороге» — стихотворения, как известно, потрясшего Белинского. Между прочим, не первый год с Некрасовым знакомого, но никак не ожидавшего от делови-

того и жесткого, не склонного рассиропливаться молодого приятеля *такого*. Потому что не одной грустной и достоверной историей о девушке, воспитанной по-господски и выданной за мужика, брал Некрасов. И не только нагромождением — с явным перебором — нарочитых просторечий (всех этих «слышь ты», «понимаешь-ста», «сам-ат», «тоись»). И даже не психологической точностью в обрисовке ямщика-рассказчика. Вся эта «проза» была в душу, ибо скреплял ее тягучий, воющий, песенный (при всех разговорных интонациях) трехстопный анапест. Равно пригодный для выражения господской (невесть чем навеянной) и мужичьей (рассказом отлившейся) тоски. От которой никуда не деться. «Ну, довольно, ямщик! Разогнал / Ты мою неотвязную скуку!..» Да уж, не сладкострунная лира.

Но лира! И потому в поэзии Некрасова второй половины 1840-х годов (и тем более — позднейшей) резкие сшибки привычных метрических форм и отработанных интонаций с «житейскими» новеллистическими сюжетами и обыденной лексикой знаменуют разом ниспровержение «канона» и мощное к нему влечение. На исходе десятилетия Некрасов, кажется, яснее, чем кто-либо, ощущал смысловое единство русской поэзии. Примерно через десять лет он принес это понимание в жертву. То ли специфически понимаемому народному благу (пользе), то ли журнальной политике.

На фактуре и внутренней стати стихов этот выбор практически не сказался — в 1860—1870-х годах Некрасов писал никак не хуже (а часто и лучше), чем в 1850-х, а его диалог с Жуковским и Пушкиным становился все более сложным и многоплановым. (Личная — глубоко несправедливая — неприязнь Некрасова к Жуковскому, отразившаяся в «литераторском» эпизоде цикла «О погоде», тому помехой не была.) Сказалась некрасовская тактика на его репутации. Сказалась на отношениях с иначе мыслящими и чувствующими былыми друзьями, не только обиженными редактором полежавшего «Современника», но и не желавшими слышать великого поэта. (Кажется, и в доконфликтную пору Тургенев, Фет, Дружинин, Боткин настоящего масштаба Не-

красова не осознавали. Только до поры они прощали ему то, что полагали недостатками формы. То, что составляло суть новой поэзии.) Наконец, но далеко не в последнюю очередь размежевание Некрасова с «чистой поэзией» (будто другая бывает!) пагубно отозвалось на вкусах более-менее образованной публики. Поверившей, будто главное в стихах — проза и оппозиционность. Или, коли речь идет о меньшей части читательского сообщества, что главное в стихах — *отсутствии* прозы и гражданского чувства. Хрен редьки не слаще.

Так и получилось, что сколотивший изрядный капитал «литературный промышленник», самый читаемый стихотворец «антипоэтической» эпохи, по всем внешним критериям удачник и победитель, Некрасов ощущал себя почти всегда одиноким, не той дорогой идущим, дающим промах за промахом, «неправильным». Во всем — в любви, в общественном служении, в поэзии...

Ах ты, страсть роковая, бесплодная,
Отвяжись, не тумань головы!
Осмеет нас красавица модная,
Вкруг нее увиваются львы.
.....
Полно роль-то играть сумасшедшего,
В сердце искру надежды беречь!
Не стряхнуть рокового прошедшего
Мне с моих невыносимых плеч...

Это ведь не только про юношескую застенчивость в ре-спектабельных гостиных. И «Рыцарь на час» не только про страхи и компромиссы, вызванные политическими спазмами. И «Филантроп» (совсем, вроде бы, чужая история) не только про беднягу-честнягу, оплошавшего перед сановником:

Пишут, как бы свет весь заново
К общей пользе изменить,
А голодного от пьяного
Не умеют отличить...

Что постыднее: бесплодные *благие порывы* или отказ от идеальничания (надежды на покаяние и прощение)? Давит наглое клокотание города — смертной тоской веет от российских просторов.

Что же ты любишь, дитя малoverное,
Где же твой идол стоит?

Из сосущей тревоги, из неизбежного чувства не метафизической вины, но личной виноватости и ущербности, из скребущей самоиронии, что ставит под сомнение всякое «красивое» слово, выросла великая поэзия. Бесприютная, рыдающая, ставящая себя под сомнение. Наделившая небесной гармонией дурацкие мечты и дребезжащие звуки, нервические припадки и обреченные сны о счастье, зубоскальные фельетоны и тягучие, как зубная боль, жалобы оскорбленного сердца.

И дрожит и пестреет окно...
Чу! как крупные градины скачут!
Милый друг, поняла ты давно —
Здесь одни только камни не плачут...

Так заканчивается увертюра-посвящение поэмы «Мороз, Красный нос», предвещающая и ее трагический сюжет (да не о тяготах крестьянской жизни речь, а о судьбе, любви, жизни и смерти!), и то последнее освобождение, которое наконец-то соединит героиню (и весь стоящий за ней недостижимый и непостижимый народный мир) и неведомого этому миру, чужого ему (как и братьям-литераторам, как и партнерам по карточной игре в Английском клубе) благополучного барина — всегда одинокого поэта.

Нет глубже, нет слаще покоя,
Какой посылает нам лес,
Недвижно, бестрепетно стоя
Под холодом зимних небес.

Нигде так глубоко и вольно
Не дышит усталая грудь,
И ежели жить нам довольно,
Нам слаще нигде не уснуть...

Уснул он — не в волшебном лесу, а после года с лишком чудовищных мук — пятидесяти шести лет от роду.

Р. С. Слышу все время что-то похожее на рекомендацию генерала в «Железной дороге». Мол, где же «светлая сторона»? Любовь к простому народу... Надежда на детей, которые будут лучше взрослых... Религиозные чувства, если не сказать прямо — вера в Бога... «Влас», «Школьник», «Тишина»... Да, на исходе 1850-х, в канун великих реформ, Некрасову (и не ему одному) удавалось верить, надеяться, любить — почти без оговорок. Только уже в 1858—1859-м написаны «Размышления у парадного подъезда», «Ночь. Успели мы всем насладиться...» и «Песня Еремушке». И под новый — 1860-й — год, почти в рождественский сочельник, 23 декабря, «Убогая и нарядная», где следующая за скандальным фельетоном череда отточенных инвектив вдруг, после сильного переноса, обреченно задыхается в болоте отточия.

Тупоумие, праздность и скука
За нее... Но умолкни мой стих.
И погромче нас были витии,
Да не сделали пользы пером...
Дураков не убавим в России,
А на умных тоску наведем.

Вспомнишь тут, как ямщик разогнал неотвязную скуку надоедливого барина.

Конечно, молитвенный свет «Тишины» сквозит в фантастической игре теней «Рыцаря на час» — только за свежей ночью приходит больное утро. Конечно, поэзия народной жизни вольно дышит в «Коробейниках» и «Морозе...» — только от того развязки этих поэм счастливее не становятся.

Конечно, Некрасов уповал на доброго и умного мальчика, который усвоит духовные уроки удивительного дедушки, — только чем обернется для него вожаемое (и неизбежное) приобщение к тайне старших, к суровой, трудной, несправедливой, требующей ответа за каждый шаг жизни взрослых?

Скоро уж, скоро узнает
Саша печальную быль...

2011, 2012

Горячее сердце

Обнадеживающий Островский

Островский в большой силе. И так уже давно — с 1990-х начиная. Был момент, когда на сценах московских театров разом шли аж три спектакля по «Последней жертве». Перечень сравнительно недавних удачных, а то и блистательных постановок Островского занял бы немало места. Островский нужен режиссерам разных школ и эстетических убеждений — и тем, что нацелены на решение злободневных «публицистических» задач, и тем, что увлеченно экспериментируют, и тем, что надеются распотешить пресытившуюся публику. Это не может быть случайностью. Величайший русский драматург необходим современному («постсоветскому») зрителю. Если выражаться патетичнее — нашему разноцветному и растерянному обществу.

Почему? Первый, вроде бы напрашивающийся, ответ — *потому что в России произошло второе пришествие капитализма, со всеми присущими ломке традиционного уклада гримасами* — не проходит. Слишком в лоб, а потому мимо сути. Антибуржуазности у Островского, пожалуй, меньше, чем у большинства русских классиков. В его новых хозяевах жизни (от Василькова до Кнурова и Великатова) есть стран-

ная смесь обаяния, респектабельности и цинизма, но вовсе нет привычного нам скоробогатейского куражливого размаха. (Если кто и похож на «нового русского», так мечтающий размыкать очередным «безобразием» свою тоску от пресыщения Хлынов. Персонаж, что называется, на все времена — хоть князя Потемкина вспоминай, хоть байронических красавцев, хоть старозаветных купцов, тем же Островским не раз изображенных.) Да ведь и удручал Островского не столько приход «нового», сколько пропитанность этого «нового» самым что ни на есть «старым» — самодурством одних, рабским безволием других, прекраснодушной говорливой безответственностью третьих и чудовищным эгоизмом очень, очень многих. (Но никак не всех! О чем ниже.) Всего нагляднее здесь «На всякого мудреца довольно простоты», комедия, по своей политической энергии сопоставимая с «Женитьбой Фигаро» и «Горем от ума» (а по глубокой, очень личной, горечи даже грибоедовскую пьесу превосходящая), но мотив живучести дурной старины (прекрасно к «новым временам» адаптирующейся) в той или иной мере присущ почти всем пьесам Островского.

Тут-то и проступают контуры второго ответа. Островский запечатлел русскую неизменность — наш всегдашний выбор суда не по закону (*законов у нас много*), а «по душе», как Бог на сердце очередному городничему положит, нашу надежду на «авось», что сведет Мишеньку Бальзамина с купчихой Белотеловой, нашу готовность идти на содержание (в плясуны — как Вася из «Горячего сердца», не говоря уж о судьбах бесприданницы Ларисы или Сашеньки Негиной), нашу пустопорожнюю «либеральную» говорливость, которая в щепки разлетается при столкновении с силой вещей («Доходное место»), наше отсутствие общественного мнения, заставляющее вежливо раскланиваться с прохвостами и сулящее скорое прощение погоревшему, но всем нужному мудрецу-цинику с глумливой фамилией. Говоря короче — нашу веру (у кого наивную, у кого болезненную, у кого растерянную, а у кого агрессивно наставительную) в пословицу *Правда — хорошо, а счастье лучше*.

Разве не так назвал Островский блестящую комедию, утешительная развязка которой нарочито случайна и мелодраматически эффектна? Разве не вычитал он здесь лопухому идеалисту Платону Зыбкину ту мораль, что когда-то обрушил на правдолюбца Жадова, обреченного таки просить взяточника-дядюшку о доходном месте? Разве не показал, как Жадов превращается в Глумова? Разве не варьировал в чередѣ пьес не выговоренные, но внятные житейские истины: лучше разумно принять правила игры, чем бредить романскими чувствами; лучше деловитые практики (хоть воспитаны хорошо), чем легковесные красавчики (не важно, пленяют ли они дамский пол барской статью, смазливymi рожам или высокими словесами — все равно выпотрошат и бросят); лучше проявить хватку, чем надеяться на чье-либо благодеяние и бешеные — с неба валяющиеся, дымом тающие — деньги.

Все так. И все не так. Потому что поверженный Жадов не только смешон, но и трогателен. Потому что в счастливых развязках комедий о правде и счастье (их у Островского много) есть сознательная установка на ободрение зрителя и просветление его души. Потому что бедная вдова Круглова, еще не зная о том, что возлюбленный ее дочери сумел-таки вырвать у купца-самодура Ахова заслуженное жалованье, говорит этому самому Ахову: «Если дашь ты мне подписку, что умрешь через неделю после свадьбы, и то еще подумаю отдать дочь за тебя». А когда Ахов кричит хитро обыгравшему его племяннику: «Не будет тебе счастья, не будет!» — тот отвечает: «Что ж делать! Как-нибудь и без счастья одним умением проживем...»

Спросят, отменяет ли этот мажорный финал развязки «Последней жертвы» или «Талантов и поклонников»? Нет, не отменяет. Люди — разные, судьбы у них — тоже разные. Лариса Огудалова не может быть «вещью» и рвется на карандашевский выстрел, Сашенька Негина хочет быть актрисой и верит соблазнам (конечно, двусмысленным) Великатова. (Между прочим Аксюща в «Лесе» предпочла простить грешного перед ней Петра, а не поддаться фантазмагорическим

зазывам благороднейшего Несчастливцева.) Если Платону Зыбкину судьба в лице унтера Грознова поворожила, то чем хуже аховский приказчик, уже продемонстрировавший свое «уменье»? Будет и ему счастье. А *всем* его никто никогда не гарантировал — уж как получится.

Это не цинизм, а уважение многомерной и не подчиняющейся правилам жизни. Жизни *свободной* — зачастую страшной, лживой, безжалостной, но открывающей и совсем иные горизонты.

«Как жить? Как жить?.. Умереть уж лучше поскорей, загодя. Все равно ведь; разве свет-то на таких порядках долго простоит. А как отцы-то жили! Куда они делись, те порядки, старые, крепкие? Разврат, что ли, в мире пошел? Так его и прежде, пожалуй, еще больше было! Бес, что ли, какой промежду людьми ходит да смущает их? Отчего вы не лежите теперь в ногах у меня по-старому; а я же стою перед вами весь обруганный, без всякой моей вины?» Это белугой воет все тот же старозаветный Ахов, а отвечает ему много на своем веку повидавшая, но не утратившая здравомыслия и доброты Круглова попросту: «Оттого... что не все коту масленица, бывает и великий пост».

Жить — трудно. Но можно. Дураков и трусов, хамов и жуликов, предателей и корыстолюбцев, апологетов «темного царства» и «новых времен», людей, стремящихся свести свою неповторимую личность к той или иной социальной роли (барина, купца, пьющего на халяву актера, чиновника, приживала и проч.) и так избавиться от свободы и совести — хоть пруд пруди. Но нельзя смотреть на мир из подворотни. «Я опытнее вас и больше жила на свете; я знаю, что в людях есть много благородства, много любви, самоотвержения». Это ведь не только Кручинина Незнамову (утраченная мать — пропавшему сыну) говорит. Это отец русского театра уговаривает свою публику. Можно, можно любить испорченного человека — и даже если он не исправится (нет гарантий — как и со счастьем), нельзя считать его испорченным *безнадежно*.

В ранней и далеко не самой славной пьесе Островского «Не в свои сани не садись» старая дева, плененная «культур-

ными» столичными нравами, вычитывает простодушному (и человеческому, бесстрашному в своей человечности!) купчику Ване Бородину: «Я в Москве воспитывалась, там видала людей-то не тебе чета». И слышит в ответ: «А я так думаю, что люди всё одне-с». Островскому мысль эта очень дорога: по природе своей люди одинаковы, что не мешает им далеко расходиться, быть невероятно разными (галерея персонажей Островского ошеломляет многоцветьем, как язык — многозвучием) и *оставаться людьми*. Даже если сами они в этом разуверились. Островский и напоминал русскому человеку о его человеческой сути, о том, что он может быть благородным, мужественным, любящим — свободным. А уж со счастьем — как получится. Хотя лучше бы и счастливым.

Свобода неотделима от игры, импровизации, выдумки — словом, от театра. Того самого, который Островский целенаправленно строил всю жизнь, видя в нем главный противовес стоящим друг друга «старому» и «новому» самодурству — угрюмому, все наперед расчислившему, мертвому. Потому, не по слухам зная театральные нравы, отдал свои лучшие чувства не только трогательной Кручининой, но и смешному, обтрепанному, безвкучному, фанфаронящему — и все равно по-шиллеровски величественному — Несчастливцеву. Потому редкая духовная трезвость не помешала автору комедии «Бедность не порок» восславить «артиста в жизни», бедолагу Любима Торцова, который *пьяница, а лучше вас*.

Островский по-прежнему в большой силе. Это хорошо говорит о нашем театре. И — что уж совсем удивительно — о нас. Выходит, не перевелись еще — вопреки всему — на Руси таланты, поклонники и горячие сердца.

2003, 2012

То, что называется фугой

Толстой — и несть ему конца

Горько писать (много горше — чувствовать), но Толстой — писатель не востребованный. Нет, я говорю вовсе не о пресловутой сегодняшней «бездуховности». Никаким «отказом от классики» в России не пахнет. (И в девяностых такого не было.) Беснование вокруг Достоевского, Тютчева, Гоголя (не говоря о Пушкине) не худо бы поумерить. (Думаю, понятно, что раздражают демагогия и имитаторство, мешающие исследовательской работе и — того больше — делу просвещения.) От Чехова театр наш никуда не ушел, а Островского ставят больше (умнее, разнообразнее), чем при позднесоветском «расцвете духовности». Канонизация художников первой половины XX века — непреложный факт, и если сейчас Пастернак «моднее» Мандельштама (двадцать лет назад было строго наоборот), то этот изгиб исторически любопытен, но сути дела не меняет.

Не востребован именно Толстой. Впрочем, как и Лермонтов. Или Некрасов и Тургенев — которыми, предположим, кого-то «перекормили» много лет назад. Или Карамзин, Жуковский, Фет — которых при советской власти публике никак не навязывали, напротив, задвигали куда подальше.

Удаление от Толстого (удаление Толстого) началось не вчера, а в семидесятые, когда и замешивался наш фирменный коктейль из расслабленной (но нетерпимой) неофитской религиозности (тогда остороженько именовавшейся «идеализмом»), уютного культуropоклонничества, копеечной оппозиционности (кукиш в кармане), тяги к «оригинальности» и стойкого цинизма. Для этой смеси Толстой был не нужен — и не только как моралист и религиозный мыслитель, во всем идущий до конца, но и как художник из художников, искусство которого настолько приближается к вечно текучей, непостижимо сложной, превышающей любые людские разумения Жизни, насколько это вообще искусству доступно.

Толстого вообще невозможно «приспособить», «припрять», «встроить в контекст» той или иной идеологии (включая «толстовство») или художественной тенденции (включая «реализм»). Частые опыты «присвоения» Толстого так зримо искажают суть его жизненного дела, так грубо и наивно насилюют его царственное слово, что практически всегда отдают комизмом. (Будет охота, гляньте приснопамятную юбилейную статейку «вождя мирового пролетариата»: хоть страшно, но смешно.) То же, впрочем, относится и ко многим попыткам «опровержений-ниспровержений». Нет ничего проще, чем доказать, что: «непротивление» — невозможно, «опрощение» — примитивно, «пацифизм» и «антигосударственничество» — опасны, кощунство — кощунственно, а Шекспир — великий поэт-драматург. Надо только уверить себя в том, что Толстой был стопроцентным идиотом, не понимавшим «простых истин» и не предвидевшим «убийственных» возражений. Дерзайте, мальчишки! «Взрослые», то есть серьезные, оппоненты Толстого понимают, как сложны его «простые» положения, какая могучая мысль и какая духовная мука за ними стоят.

Сказанное не означает, что другие великие писатели (неизбежно сталкиваемый с Толстым Достоевский, Пушкин, с которым Толстой ратоборствовал не так темпераментно, но не менее напряженно, чем с Шекспиром, да и сам Шекспир) лучше поддаются «перекодировке». Сравнить (стравливать) великих — дело гиблое (и скучное). Шекспир, Пушкин, Достоевский тоже никуда не «вписываются». Просто они, если угодно, «мягче» («снисходительнее», а можно сказать — «лукавее») Толстого. Они словно бы позволяют с собой играть, дабы в последний момент выскользнуть из тенет косной интерпретации. Толстой — определеннее. Он раньше сигнализирует о том, что все не так просто, как кажется. Его пресловутое разъясняющее «доктринерство» (сколько раз сам писатель говорил, что любые «правила» обретают смысл лишь в том случае, когда приняты свободно, радостно и с сознанием их трудноисполнимости и заведомой неполноты!) неотделимо от убеждения в смысловой неисчерпаемости

всякого истинно художественного сочинения. Когда единственным актом свободы было собственно чтение — читали Толстого. В пору «прочтений» предпочли Достоевского. Но как в чернейшей советской ночи Достоевский был частью жизни лучших русских читателей (а дозволенный Толстой не был «ленинизированным» предтечей казенной лжи), так постмодернистский бальчик (открытый — настаиваю — под сенью «глубокого удовлетворения» семидесятих) не властен отменить Толстого (и перелицевать Достоевского).

В одну и ту же ночь двух героев «Войны и мира» посещают схожие откровения, как кажется, дающие ключ не только к этой книге, но и к целому мировидения Льва Толстого.

«Петя должен был бы знать, что он в лесу, в партии Денисова, в версте от дороги, что он сидит на фуре, отбитой от французов, около которой привязаны лошади, что под ним сидит казак Лихачев и натачивает ему саблю, что большое черное пятно направо — караулка, и красное пятно внизу налево — догоравший костер, что человек, пришедший за чашкой, — гусар, который хотел пить; но он ничего не знал и не хотел знать этого. Он был в волшебном царстве, в котором ничего не было похоже на действительность». Зримость и осязаемость единственно точных деталей подразумевает какую-то иную — непостижимую, но знакомую сердцу — реальность, а когда «волшебное царство» обретает ощутимые контуры («большое черное пятно, может быть, была караулка, а может быть, была пещера, которая вела в самую глубь земли»), мы понимаем, что и это лишь предвестие чего-то большего.

«Капли капали. Шел тихий говор. Лошади заржали и подрались. Храпел кто-то.

— Ожиг, жиг, ожиг, жиг... — свистела натачиваемая сабля. И вдруг Петя услышал стройный хор музыки, игравшей какой-то неизвестный, торжественно сладкий гимн

<...> Напев разрастался, переходил из одного инструмента в другой. Происходило то, что называется фугой, хотя Петя не имел ни малейшего понятия о том, что такое fuga. Каждый инструмент, то похожий на скрипку, то на трубы — но лучше и чище, чем скрипки и трубы, — каждый инструмент играл свое и, не доиграв еще мотива, сливался с другим, начинавшим почти то же, и с третьим, и с четвертым, и все они сливались в одно и опять разбегались, и опять сливались то в торжественно церковное, то в ярко блестящее и победное <...>

«Ах, это прелесть, что такое! Сколько хочу и как хочу», — сказал себе Петя. Он попробовал руководить этим огромным хором инструментов».

И Пете Ростову это удалось: он был разом и частью мирового оркестра, и его «дирижером». Любой из нас всегда обретается в центре мира и строит мировую мелодию по себе. Мерзость и комизм ненавидимого Толстым Наполеона в том, что он полагает это родовое свойство человека — лишь собственным достоянием, ставит себя над миром, не понимает, что оркестром правит высшая воля, а ему (Наполеону Бонапарту) доверена в огромной фуге лишь малая партия, которая рано или поздно оборвется. Как любая иная. Сразу за откровением Пети Ростова следует его гибель — партизанская партия Денисова и Долохова, с которой полетел в первый и последний бой Петя, освобождает Пьера Безухова.

В то время, когда Петя прибывает в отряд Денисова, идет в разведку с Долоховым и слышит-творит волшебную фугу, Пьер, уже узнавший в плену, что «человек сотворен для счастья» и «что на свете нет ничего страшного» (его юный тезка-смертник ощущал это инстинктом, ибо не успел приобщиться к тяготам и обманам обычной взрослой жизни), «не замечает» смерти Платона Каратаева, пристрелянного французскими солдатами. Он засыпает «опять тем же сном, каким он спал в Можайске после Бородина», когда услышал таинственное «сопрягать надо» в обыденном «запрягать надо» (сравни музыку Пети, слагающуюся из вполне реаль-

ных звуков — свиста натачиваемой сабли, капли, храпа лошадей). В новом сне Пьера спрятанная мысль о сгнувшем Каратаеве отзывается видением старичка-учителя с глобусом.

«Глобус этот был живой, колеблющийся шар, не имеющий размеров. Вся поверхность шара состояла из капель, плотно сжатых между собой. И капли эти все двигались, перемещались и то сливались из нескольких в одну, то из одной разделялись на многие. Каждая капля стремилась разлиться, захватить наибольшее пространство, но другие, стремясь к тому же, сжимали ее, иногда уничтожали, иногда сливались с нею. (Обратим внимание не только на изоморфность “безразмерного” глобуса и капли, макро- и микромира, но и на “капли”, строящие музыку Пети. — А. Н.) <...> В середине Бог, и каждая капля стремится расшириться, чтобы в наибольших размерах отражать его. И растет, сливается и сжимается, и уничтожается на поверхности, уходит в глубину и опять всплывает. Вот он, Каратаев, вот разлился и исчез». Когда, очнувшись от сна-откровения, Пьер «готов уже был понять, что Каратаев убит», его мысль вдруг убегает к далекому летнему вечеру с красавицей-полькой. «И все-таки не связав воспоминаний нынешнего дня и не сделав из них вывода, Пьер закрыл глаза, и картина летней природы смешалась с воспоминаниями о купанье, о жидком колеблющемся шаре, и он опустил куда-то в воду, так что вода сошла над его головой». «Разлился». Как Каратаев. И как Петя Ростов, о чем знаем мы, но Пьер еще не знает.

В лучшие свои минуты толстовские герои — не только «Войны и мира» — размягчаются, плачут и словно бы растворяются в мире. Так рыдает освобожденный Пьер. Чьим спасителем обернулся его постоянный антагонист, всегда контролирующий себя железный себялюбец Долохов. Освобождение Пьера оплачено смертью Пети, но гибель мальчика, страшно ударившая по его матери, старой графине Ростовой, заставляет Наташу очнуться от отчаяния, последовавшего за смертью словно бы в издевку возвращенного

ей ненадолго князя Андрея. Сюжет «Войны и мира» живет по тем самым законам, что строили фугу Пети, что раскрывались в смутных видениях Пьера, что таятся в якобы бессмысленных снах и кажущейся хаосом случайностей жизни. Размышляя об истории, Толстой не устает говорить о ее стихийности и иррациональности: все происходит не по плану, но в результате странного взаимодействия многочисленных «текучих» человеческих волей. Столь же непредсказуемой кажется и судьба отдельного человека, вдруг оказывающегося совсем не там, куда он собирался попасть, принимающего немотивированные решения, совершающего поступки, которых от него никто не ожидал. Пьер осознает, что он должен жениться на Элен, почти с тем же изумлением, которое мучает Кутузова, вынужденного оставить Москву. И хотя Пьер делает глупость, а Кутузов поступает мудро, в эпизодах этих есть ироничная рифмовка. Ибо навязанным браком с княжной Курагиной и оставлением Москвы ничего не кончается — этого почти не чувствует простодушный Пьер, это — вопреки логике и фактам — твердо знает старый полководец.

«Война и мир» обычно воспринимается как поток. Это, конечно, входило в замысел Толстого, видевшего «текучей» и большую историю, и всякую индивидуальную судьбу, и человеческую душу, не равную самой себе. Едва ли не всякий учитель начинает разговор о «Войне и мире» «с самого начала» — сцен в салоне Анны Павловны Шерер. И это понятно. Во-первых, если Толстой бросает нас в поток воссоздаваемой им жизни без предисловий и оговорок (знаменитая «естественная» французская тирада о поместьях фамилии Буонапарте), то и нечего умничать. Во-вторых же, так называемые «второстепенные» персонажи Толстого выявляют свою «второстепенность» или даже «эпизодичность» лишь в контексте целого — Анна Павловна (как и Денисов, Билибин, Ахросимова, Лаврушка, Алпатыч, ростовский «дядюшка» или маршал Даву) описаны не с меньшей детальностью и достоверностью, чем Болконские и Ростовы — им просто уделено меньше места. Они такие же «капли», и каждый из

них мог бы оказаться в центре того условно очерченного круга, каким является «Война и мир». Характерно, что такой значимый для итогового целого персонаж, как Платон Каратаев, появляется очень поздно — не менее характерен статус «главного героя», которым многие читатели ошибочно одаривают Андрея Болконского. Толстой-мыслитель (историософ и духовный антрополог) отменяет иерархию персонажей (отсюда мощь его психологического анализа и мастерство неповторимых портретов, заставляющие нас воспринимать «книжных героев» как знакомых людей) — Толстой, строящий сюжет, организующий «свой мир», иерархию блюдет сверхстрого. Петя Ростов не только слышал, но и «вел» фугу. «Война и мир» — книга о Пьере Безухове, который появляется в самом начале (салон Шерер) и присутствует в финале сюжетной части (сон Николенки Болконского).

Пьер избран Толстым потому, что он наиболее «текучий», неопределенный, открытый персонаж. В начале книги он человек без статуса, незаконнорожденный, воспитанный за границей, не знающий, быть ли ему дипломатом или кавалергардом. Когда Пьер, только что пообещавший князю Андрею не ездить к Курагину, все же отправляется на пирушку — это не только пример «диалектики души», но и сюжетный ход, определяющий судьбу героя. Блуждающий меж «сферой Болконских» (служение, интеллектуализм, высокое честолюбие) и «сферой Курагиных» (плотский эгоизм) герой выбрасывается в Москву (выслан за безобразия с квартальным и медведем). Там он впервые видит Наташу. Там вдруг становится богачом и графом Безуховым. Происходит это в один день — ровно за семь лет до смысловой кульминации книги. Бородинское сражение, как известно, пришлось на Натальин день. Повествуя о 1812 годе, Толстой об этом «случайном совпадении» умалчивает — он только выводит на роковое поле всех женихов Наташи: здесь смертельно ранен князь Андрей, здесь изувечен Анатоль Курагин (и князь Андрей наконец оказывается рядом с ненавистным врагом — «и восторженная жалость и любовь к этому чело-

веку наполнили его счастливое сердце»), здесь начинается нисхождение Пьера в бездну войны, из которой он выйдет преобразившимся. («Он сделался какой-то чистый, гладкий, свежий; точно из бани» — говорит Наташа княжне Марье. Вновь любимая Толстым влага.) Сопряженность же первой встречи Пьера с Наташей и его социального возвышения (потребовавшего смерти отца и невольного участия Пьера в войне за завещание) Толстым заявлена прямо: «В то время как у Ростовых танцевали в зале шестой *англез* <...> с графом Безуховым сделался уже шестой удар».

В августе 1805 года Наташа и Пьер не знают, что судьба их уже решена. Мы, прочитав «Войну и мир», это знаем. Для того чтобы обрести свою половину, герои должны пройти по чужим — «болконской» и «курагинской» — сферам. Три «дома» в «Войне и мире» выписаны с контрастной и символической определенностью, поддержанной ненавязчивой симметрией: семьи Болконских, Ростовых, Курагиных — это старик-отец, влекущая Пьера дочь-невеста (мотив его симпатий к княжне Марье вполне отчетлив) и блюдуший родовой принцип сын. Симметрия затемняется несходством: в мире Болконских женщина — с трудом терпимое излишество (имя матери Андрея и Марьи даже не упомянуто; невеста зачем народившейся княжне нечего выходить замуж), ее дело — родить очередного Болконского (поэтому старый князь не дает благословения сыну на второй брак, а сам, пародируя «дурь» князя Андрея, грозит наградить сына мачехой, взять в жены француженку-«буренку»); в мире Ростовых мать (соименная дочери!) доминирует, а семья не только большая и «открытая» (Соня, выросший в ростовском доме Борис Друбецкой), но и «не без уроды» (Вера, в которой нет ничего «ростовского»); в мире Курагиных мать лишь остро завидует дочери, выбирающей при живом муже, с кем сочетаться новым браком. Члены семей похожи (странное сходство красавицы Элен и уродца Ипполита) и подчинены «родовому духу». Третьи (в разных огласовках) возникает мотив «самозамкнутости»: не только Болконские сознательно и бессознательно

стремятся оставить княжну Марью в девках; в пору сватовства князя Андрея Николай (влюбленный в Соню!) думает, что лучше бы Наташе не выходить замуж, а и дальше веселиться вместе с ним; Пьер вспоминает слухи об инцесте Элен и Анатоля.

Эта «самодостаточность» семейных домов (при всем различии толстовского отношения к ним) противопоставлена бесприютности вечно ищущего Пьера. Счастливый финал (потребовавший жертв — смертей старого князя Болконского, князя Андрея, Элен, безвинного Пети, горькой участи Сони) не превращает Пьера в повторение графа Ильи Андреевича (чья смерть тоже знакова). Княжна Марья может сполна принять «ростовские» законы (ибо она женщина) — Пьер, любящий «ростовское» тепло, обретший наконец сердечно близкий уклад, лишь кажется подкаблучником. Он, как и в начале книги, обречен движению и выбору — вопреки не только семейному счастью, но и обретенной в плену каратаевской («капельной») истине. Толстому не слишком импонируют те инвективы, которые мечет в эпилоге герой (Пьер говорил так же, «как, с тех пор, как существует правительство, взглядевшись в действия какого бы то ни было правительства, всегда говорят люди»). Он знает, какой соблазн таится в соединении чистых людей под знаменем «деятельной добродетели». Он понимает резоны спорящего с Пьером Николая Ростова, который ставит дом и семью выше любой (всегда много чем чреватой) мысли. Он заставляет Пьера — после сложных колебаний — дать правдивый ответ на наивный (и самый важный!) вопрос Наташи: одобрил ли бы Платон Каратаев тайное общество? «Нет, не одобрил бы, — сказал Пьер, подумав. — Что он одобрил бы, это нашу семейную жизнь». Сама логика высказывания разводит эту счастливую жизнь и новое служение Пьера. Можно не знать, что одним из истоков «Войны и мира» была оставленная проза о возвратившемся из Сибири декабристе, — невозможно не ощутить в уютном эпилоге романа страшную сибирскую перспективу. Хорошо ли, худо ли действовали

декабристы, не важно: Пьеру суждено идти по этому пути. Вместе с другим сиротой (вспомним Пьера в 1805 году!) — чужим в «ростовском» доме Николенькой Болконским, для которого Пьер (ратоборец правды и герой Плутарха) сливается с исчезнувшим навсегда и «чаемым» отцом. Это — безусловное (и оспаривающее логику, житейскую мудрость, каратаевскую причастность высшей правде растворения в мире) оправдание Пьера.

Ничего не кончается. И когда за «Детством», «Отрочеством», «Юностью» не следует предполагаемая прежде «Молодость». И когда вдруг сворачиваются столь долго дорогие «Казачи», а Оленин, в общем, не изменившись и мало что на Кавказе поняв, отбывает в расплывчатое будущее. И когда смерть заглавной героини вовсе не становится точкой «Анны Карениной», ибо ее страшная судьба не только оттеняет судьбу подлинного героя — Константина Левина, но и ее формирует. (Как незаконная любовь Анны к Вронскому стала причиной счастья Левина и Кити, так ее гибель отзывается духовным кризисом Левина, предсказывающим жгучую муку «Исповеди».) И когда любимым (и ненавистным, ибо слишком близким автору) героям позднего Толстого кажется, что наконец-то они справились с гордыней, эгоизмом и рожденным ими страхом смерти, выйдя к простой жизни (отец Сергей, оставивший монастырь; Нехлюдов в финале «Воскресения»; Александр Первый в неоконченных «Посмертных записках старца Федора Кузмича»). Толстой надеется на последнее освобождение (уход отлучившегося Ивана Ильича, вдруг почувствовавшего мнимость смерти — «вместо смерти был свет»). И Толстой же завершает рассказ о том, как вспышка любви к ближнему преобразует и освобождает самодовольного человека, что мнил себя «хозяином», безответными вопросами. Спасенный замерзшим «хозяином» работник Никита прожил еще двадцать лет и умер, «истинно радуясь тому, что избавляет сына и сноху от обузы лишнего хлеба и сам уже настоящему переходит из этой наскучившей ему жизни в ту иную жизнь, которая с каждым годом и часом становилась

ему все понятнее и заманчивее. Лучше или хуже ему там, где он, после этой настоящей смерти, проснулся? разочаровался ли он, или нашел то самое, что ожидал? — мы все скоро узнаем».

Пока жизнь продолжалась, Толстой не мог остановиться. Даже на мысли о грядущем обретении света. Даже на собственном религиозном учении. Ибо как только мысль затвердевала, он вспоминал о бесконечном разнообразии жизни и необъятности души, о неодолимой страсти человека к совершенствованию и величии свободы. Какие опасности ждут на этих путях, Толстой знал. И все же любил и тех, кто, стремясь к духовной высоте, то и дело забредает на путь мирской тщеты, и тех, кто просто вольно живет, не зная и не желая знать каких-либо внешних установлений, и тех, кто впадая в грех, сохраняет душевную чистоту. Пожалуй, мучеников мысли (от князя Андрея до отца Сергия) он судил строже, чем Федю Протасова и Хаджи-Мурата.

Толстой ощущал себя центром всемирного бытия не потому, что был великим писателем и мыслителем (тут, скорее, действует обратная связь), а потому, что полагал это чувство общечеловеческим. «В середине Бог, и каждая капля стремится расшириться, чтобы в наибольших размерах отражать его». Потому видя в истории (и людских историях) череду дурных бессмыслиц, он постоянно выявляет их тайный — лишь искусством постижимый — смысл. Потому, всю жизнь пытаясь одолеть собственный титанический индивидуализм и мечтая о растворении в океане любви (и/или небытия), он с завораживающей достоверностью творил неповторимых и не укладывающихся в «типы» персонажей. Потому на их несхожих, резко индивидуальных лицах всегда есть «толстовский» отпечаток — и тут безотказный тихий праведник Алеша Горшок равен бретеру Турбину-старшему, карьерист Борис Друбецкой — гуляке Феде Протасову, одержимый «дьяволом» плоти Евгений Иртенев — светоносному мальчику-революционеру из рассказа «Божеское и человеческое», соблазнительница Элен — му-

ченице Долли Облонской, а Холстомер — Пьеру Безухову. Потому трудно сыскать у Толстого героя, вовсе лишенного обаяния, а даже самые неприятные его персонажи способны страдать, раскаиваться и обретать (пусть на миг) человеческую суть.

Народные рассказы и богословские трактаты, дневники и «правила», апология чистого художества и ниспровержение Шекспира, счастливая семейная жизнь и семейная трагедия, сельские работы, охота, «арзамасский ужас», помощь голодающим, отрицание культуры, мифы и анекдоты, уход из Ясной Поляны и смерть посреди России полнятся той же могучей страстью к совершенствованию, что породила череду «художественных» (Толстой любил это слово) сочинений, говоря о которых нельзя обойтись без слова «совершенство». Меж тем само понятие о совершенстве отрицает ту «текучесть», что присуща мышлению Толстого, его (и после Толстого — нашим) представлениям о жизни и человеке. Как художник обречен на поиск идеальной формы, подразумевающей границы и центр его создания (надо ли говорить, сколь остро переживал эту проблему Толстой!), так и читатель не может обойтись без отправного пункта. И здесь Толстой вновь выдает себя. Да, задолго до попытки вовсе отказаться от искусства, он назвал свою великую книгу «многословной дребеденью», но прежде дал ей единственно возможное имя — «Война и мир». В названии этом свернута текучая, постоянно прирастающая смыслами, бесконечная и внеиерархичная вселенная книги (не зря Толстой отказывался определять ее жанр), а сама книга, в свой черед, позволяет ощутить бесконечность *всего* Толстого, его свободу и жажду истины, его сопряженность со всем, что переживалось когда-то нашими предками и переживается нами сейчас. Вот почему любое «приурочивание» Толстого к «актуальной проблематике» будет заведомо резонным и до безвкусицы мелким. Толстой всегда больше «клеток», в которые пытаются поместить его даже нехудшие читатели. Он уже написал «то, что называется фугой» — Войну и Мир.

Ну а как же все-таки быть со смертью? Которая рано или поздно заявит о своих правах. На каждого, будь то грешник или праведник.

Корчась от чудовищной физической боли и страшась властно тянущей неизвестности, которую обычно именуют смертью, Иван Ильич Головин чувствовал, что его муки связаны с тем, что вокруг все «не то». «Не то» делали доктора, не способные облегчить его страдания, «не то» исходило от домашних, заботящихся о муже и отце, но, как казалось Ивану Ильичу, нетерпеливо ждущих прекращения *своих* страданий, то есть его исчезновения, «не то» была вся жизнь выстроившего правильную карьеру, удачно женившегося, богатого, ценимого высшими, уважаемого равными и почитаемого низшими судейского чиновника, который теперь оказался обреченным на изнурительную и бессмысленную борьбу. «Все три дня, в продолжение которых для него не было времени, он барахтался в том черном мешке, в который просовывала его невидимая, непреодолимая сила <...> Он чувствовал, что мученье его и в том, что он всовывается в эту в эту черную дыру, и еще больше в том, что он не может пролезть в нее. Пролезть же ему мешает признание того, что жизнь его была хорошая. Это-то оправдание своей жизни цепляло и не пускало его вперед и больше всего его мучило».

Так было до того мига, когда Иван Ильич, ощутив какой-то толчок, «провалился в дыру, и там, в конце дыры, засветилось что-то <...> «Да, все было не то, — сказал он себе, — но это ничего. Можно, можно сделать “то”. Что ж “то”?» — спросил он себя и вдруг затих».

Открывшееся Ивану Ильичу «то» была жалость. Жалость к сыну, целующему его руку, жалость к плачущей жене, жалость ко всем, кого он мучил своей мукой. «Жалко их, надо сделать, чтобы им не больно было. Избавить их и избавиться самому от этих страданий <...>

“А смерть? Где она?”

Он своего прежнего привычного страха смерти и не находил его. Где она? Какая смерть? Страха никакого не было, потому что и смерти не было.

Вместо смерти был свет.

— Так вот оно что! — вдруг вслух проговорил он. — Какая радость!»

Эту очищающую радость — радость прозрения, обретения способности сострадать, ощущения себя частицей бесконечной жизни, радость от того, что никакой смерти нет вовсе, а есть лишь свет, — так или иначе испытывают очень многие герои Толстого. Почти все. Кто-то на пороге небытия. И не столь уж важно, успевает ли человек свершить должное, как отогревающий в метели работника Никиту купец Брехунов, или только проникается великой освобождающей правдой, как несчастный Иван Ильич. Кто-то — в ходе привычной жизни, соприкоснувшись с чем-то устрашающим либо неожиданно и случайно расслышав истину, которую он долго и тщетно искал. И не так уж существенно, дарует прозрение силу и направляет на новый путь (который может оказаться ложным; с которого можно потом и сбиться), как происходит с героями, особенно близкими Толстому (например, протагонистами трех романов), или вспыхнувший свет только на несколько мгновений освобождает от суетности и себялюбия, как случилось с закоренелым интриганом князем Василием Курагиным после смерти старого графа Безухова. Кто-то не нуждается в озарении, ибо чувство правды (и неотрывное от него чувство радости) существует в его душе само собой и не заглушается шумом внешней ложной жизни. Таковы толстовские крестьяне-праведники от Платона Каратаева до старика Акима, но таков и пьяница, забулдыга, охальник дядя Ерошка или проливший немало крови, честолюбивый, страстный, пытающийся быть «политиком», но неизменно внутренне благородный и цельный (чего не отменяет его выход к русским гяурам!) Хаджи-Мурат.

Чувство освобождения может быстро истаять, смерть (то есть ложная, дурная, попирающая и вытравливающая

добрые чувства «жизнь») может вновь и вновь заявлять о своих правах, всегда жить так, словно смерти нет вовсе, не удастся практически никому, ибо человеку доступен поиск совершенства (бессмертия, полной свободы), но не само совершенство. Но и шлагбаум ни перед кем не опущен. Ни перед закоренелым убийцей Степаном Пелагеюшкиным («Фальшивый купон»), ни перед властителем или законником, убежденными, что им дозволено и даже поручено («божественной» волей или придуманными людьми правилами) судить других людей, лишать их жизни и свободы, принуждать к дурным и лживым деяниям, подчинять какому-то отвлеченному укладу, начисто игнорирующему те самые неповторимые частности, из которых состоит наша бесконечно сложная и таинственная жизнь.

Свет может увидеть (да и видит) и царь, и мужик, ибо и жизнь в ее полноте, и всякий из нас больше и сложнее самых разумных и благородных учений о мире и личности. «Одно из самых обычных и распространенных суеверий то, что каждый человек имеет одни свои определенные свойства, что бывает человек добрый, злой, умный, глупый, энергичный, апатичный и т. д. Люди не бывают такими <...> Люди, как реки: вода во всех одинакая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди. Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских и иногда проявляет одни, иногда другие и бывает часто совсем непохож на себя, оставаясь все между тем одним и самим собою. У некоторых людей эти перемены бывают особенно резки. И к таким людям принадлежал Нехлюдов». И создатель Нехлюдова, автор не одного романа, но и множества иных сочинений о воскресении (возможности, предчувствии, поиске воскресения) падшего, но рожденного свободным человека. Название третьего толстовского романа не в меньшей мере может читаться как общее «имя» его жизненной работы, чем название романа первого — «Война и мир».

Воскресение достижимо, ибо человек «текуч» и многомерен, с чем не могут и не хотят считаться замкнутые в себе

философские системы, религиозные учения, оборачивающиеся сводом «предписаний», социальные доктрины, государственные установления и даже неписанные житейские обычаи. В том числе и самые лучшие. Рожденные сильными умами и добрыми чувствами. Но несущие лишь частицу общей правды, которая зачастую может превращаться в изощренную насилующую людские души ложь. Неприязнь Толстого к «юридическому» взгляду на мир, его уверенность в том, что суд всегда несправедлив и бесчеловечен, той же природы и происхождения, что толстовская писательская страсть, его глубинное внутреннее доверие к искусству, перекрыть которую не могут резкие обличения балета, оперы, стихотворства, Шекспира, Бетховена, Пушкина, декадентов и собственных «барских» сочинений — многословных, уклоняющихся от правды, написанных на потребу образованной публике, непонятных народу, а потому вредных. Толстой яростно низвергал искусство — и всегда оставался художником. Он мог называть свою писательскую страсть скверной и постыдной привычкой, но не мог (да и не хотел) от нее избавиться. Потому что одно лишь искусство (разумеется, истинное, а не «кривляющееся») способно передать текучую правду жизни, в которой нет ни героев, ни злодеев. Только искусство может оправдать человека, явив его бесконечную сложность — ту самую, что отвергается всеми доктринерами-унификаторами. Искусство Толстого каждым словом, периодом, сочинением опровергает «правильные» оценки бытия, истории, человеческой личности. Это в равной мере относится к мучительно взыскуемому Толстым идеалу (ради которого громоздились новые замыслы, менялись «манеры», многократно правились рукописи) и к «результатам», которые временами безжалостно отрицались писателем, — то есть к тому толстовскому мирозданию, без которого попросту не было бы нас с вами. Искусство это, в сути своей, противостоит любому суду, кроме суда Божьего, вершащегося в таинственном ходе самой жизни. Эпиграф к «Анне Карениной» — «Мне отмщение, и Аз воздам» — так же точно выражает дух и дело великого

защитника человека, как и названия двух других толстовских романов.

Пока человек жив, он не может быть осужден. Грешнику дан шанс воскресения, а праведника стерегут новые и новые соблазны. В финале «Анны Карениной» Левин ощущает себя причастным истине и тут же изумленно замечает, что его характер, отношения с людьми, обыденная жизнь никак не изменились. И едва ли вскорости зримо изменятся. «Так же буду сердиться на Ивана-кучера, так же буду спорить, буду некстати высказывать свои мысли, так же будет стена между святой святых моей души и другими, даже женой моей, так же буду обвинять ее за свой страх и раскаиваться в этом, так же буду не понимать разумом, зачем я молюсь, и буду молиться, — но жизнь моя теперь, вся моя жизнь, независимо от всего, что может случиться со мной, каждая минута ее — не только не бессмысленна, как была прежде, но имеет несомненный смысл добра, который я властен вложить в нее». Это сказано не только о жизни Левина. Не только о жизни Толстого, которому после «Анны Карениной» выпало множество великих испытаний. Не только о жизни каждого из нас. Но и о жизни вообще. Той самой, выразить которую под силу одному лишь искусству. Той, в которой есть страх смерти, есть борьба со смертью, есть многократные «выигрыши» смерти (и для Толстого сто лет назад исключения сделано не было), но самой смерти нет.

Жизнь продолжается — как всегда, войной и миром. Люди, по-прежнему, как реки. Воскресение все так же трудно и все так же для нас открыто. Сто лет назад, когда великий писатель оставил землю, ничего не кончилось. Юбилей приходят и уходят, а думать нам стоит не о смерти, а о замесившем ее свете, который увидел не один Иван Ильич. Не о смерти, а о жизненном деле и бессмертии Льва Толстого.

2003, 2010

Не одна в поле дороженька

О Лескове

О деле своей жизни Николай Семенович Лесков сказал всего яснее в зачине цикла рассказов о праведниках. Здесь вознамерившийся умереть («в сорок восьмой раз») «большой русский писатель» разъясняет младшему собрату, почему он в своей пьесе всех титулованных лиц представил в неприглядном виде: «я, брат, что вижу, то и пишу, а вижу одни гадости...»

«Как — думал я, — неужто в самом деле ни в моей, ни в его и ни в чьей иной русской душе не видать ничего, кроме дряни? Неужто все доброе и хорошее, что когда-либо заметил художественный глаз других писателей, — одна выдумка и вздор? Это не только грустно, это страшно. Если без трех праведных, по народному верованию, не стоит ни один город, то как же устоять целой земле с одной дрянью, которая живет в моей и в твоей душе, мой читатель?»

Мне это было и ужасно, и несносно, и пошел я искать праведных, пошел с обетом не успокоиться, доколе не найду хотя бы то небольшое число тех праведных, без которых «несть граду стояния»; но куда я ни обращался, кого ни спрашивал — все отвечали мне в том роде, что праведных людей не видывали, потому что все люди грешные, а так, кое-каких хороших людей и тот, и другой знавали. Я и стал это записывать. Праведны они, думаю, себе, или неправедны, — все это надо собрать и потом разобрать: что тут вышается над чертою простой нравственности и потому «свято Господу»».

Праведников Лесков начал искать задолго до 1879 года, когда публично ответил на тирады «большого русского писателя» (его прототипом был действительно незаурядный прозаик — Алексей Феофилактович Писемский, чьи сочинения, конечно, не сводятся к изображению сплошных «гадостей»), отразившие настроения, которые были присущи как весьма многим лесковским современникам, так и не меньшему чис-

ду их потомков. Что-что, а обычай не видеть ни в своей душе, ни в душах ближних «ничего, кроме мерзости», русские люди начала ХХI века сберегли. И о засилии дряни рассуждают с тем же пафосом, что их предки. И столь же темпераментно спорят о том, нашла ли порча на отечество в одночасье (и когда именно) или гнездилась черная немочь в нашем доме со времен Гостомысла.

Аргументы для обоснования своих версий диспутанты наши могут запросто брать у того же Лескова. Что и делают. Одни бодро заявляют, что были прежде на Руси праведники — несмертельный Голован, безмундирный, живший одним грошовым жалованьем квартальный Рыжов, косой Левша, мудрый протопоп Савелий Туберозов, «очарованный странник», которому и на старости лет, после долгих мытарств «за народ очень помереть хочется» («клобучок сниму, а амуничку надену») и много иных радетелей общего дела и добрых, совестливых людей. Другие азартно напоминают, что славному Старгородскому священнику жилось тяжело, что добродетельному квартальному не на чем было носить орден, который исходатайствовал ему губернатор, что подкованная блоха перестала «верояции» выдавать, Левша помер в больнице для нищих, а ружья — вопреки его увещеваниям — кирпичом продолжали чистить, от чего и Крымскую войну проиграли...

И те и другие правы, но как-то не по-лесковски. Лесков любил старину и «старинных людей», но был вовсе не склонен противопоставлять «хорошее» прошлое «дурной» современности. От того, что он находил праведников во времена миновавших (никалаевских и еще более отдаленных), крепостное право, полицейский произвол, казнокрадство, лихоимство, презрение к личности, чиновничество и прочие стародавние язвы не становились для горячего радетеля за справедливость и милосердие менее отвратительными. Праведник может жить в любую пору, принадлежать любому сословию, исповедовать любую веру, но при этом будет праведником, без которого «несть стояния» ни малому граду, ни всему миру. И в любые вре-

мена (хоть сегодня, хоть в первые века христианской эры) праведник одинок, а праведность его на земле вознаграждается далеко не всегда.

Несмертельный Голован долгие годы жил со своей любимой, некогда у него отнятой Павлой «по любви *совершенной*» и сносил вымогательства и грубости беглого солдата, мужа Павлы (хотя мог и даже должен был выдать преступника властям, а затем вступить в «законный брак»). Но он сам предпочел «счастье праведное» (которое «ни через кого не преступит») «счастью грешному» (которое «все перешагнет»). Рядовой Постников, который покинул пост, чтобы спасти утопающего, не только уступил свою славу подвергнувшемуся офицеру-проходимцу, но и получил за нарушение устава двести розог. Чем был «много доволен», потому что ожидал худшего. А еще потому, что был из тех, кто «любят добро просто для самого добра». Умелец Левша отходил к праотцам с сознанием исполненного долга — государю про аглицкий секрет доложат. Они знали свою правоту, и это было им наградой.

Есть, однако, у Лескова история пострашнее: Николай Фермор, столкнувшись с корыстолюбием, интриганством и циничным равнодушием, утратил веру в людей — вернуть ее не смогли ни любовь брата, ни ухищрения докторов, ни попечение самого государя. Если два других воспитанника инженерной школы спаслись от мирской неправды в монастыре, то он, желая «переведаться со злом и побороть его в жизни, сам похоронил себя в бездне моря». Оценим парадокс: рассказ «Инженеры-бессребреники» включен в «праведнический» цикл — в лесковский ответ мизантропам. В сонм праведников попал человек, пошедший по пути отрицания самой возможности праведности в этом мире гораздо дальше, чем «большой русский писатель», попал идейный самоубийца, грешник, которому не должно быть прощения.

Кажется, что Лесков здесь противоречит себе. Может, и противоречит. Но что поделать, если он видит в грешнике — праведника, не раба «идеи бессребреничества», а про-

сто бессребреника, который иначе действительно жить не может? Жизнь не только любые «теории» превышает, но и их теоретическое отрицание тоже. Маниакальная приверженность идее, спору нет, дурна, но ведь и бездумное приятие всего сущего не лучше.

«Хорошо, братцы, тому на свете жить, / У кого в голове добра не много есть», — писал А. К. Толстой, поэт которого Лесков любил и с которым — при бросающихся в глаза различиях богатого аристократа и «пролетария умственного труда» — имел много общего.

А беда тому, братцы, на свете жить,
Кому Бог дал очи зоркие,
Кому видеть дал во все стороны,
И те очи у него разбегаются;
И, кажись, хорошо, а лучше есть,
А и худо, кажись, не без доброго!
И дойдет он до распутица,
Не одну видит в поле дороженьку...

Кажется, это прямо про Лескова. Он тоже глядел «во все стороны». Не мог обойтись чем-то одним. Искал лучшего и примечал в худом — частицы доброго. (Но и в добром — опасно болезненные изгибы.) Всю жизнь оказывался чужим любому сообществу и «направлению». «Левые» гнобили его за «антинигилистические» романы, «правые» — за «Мелочи архиерейской жизни», хотя, наверно, нет в русской словесности более симпатичных нигилистов и архиереев, чем изображенные Лесковым. Он ведь находил праведников повсюду — в столицах и в глуши, в преданьях старины и в газетных сводках, среди купцов, ремесленников, попов, художников, староверов, англичан, немцев, евреев, диких инородцев, старых барынь, генералов, бродяг и прочего пестрого населения зело обширной и многоцветной (кроме прочего, и за это Лесковым любимой) Российской империи. Праведников найти было много проще, чем свое место в общественной жизни и литературном мире.

И все люди его корят, бранят:
«Ишь идет, мол, озирается!
Ишь стоит, мол, призадумался!
Ему б мерить все да взвешивать,
На все боки бы поворачивать!
Не бывать ему воеводою,
Не бывать ему посадником,
Думным дьяком не бывать ему,
Ни торговым делом не править!»

Применительно к художнику это значит: не быть ему всеобщим кумиром. Как и А. К. Толстой, автор «Соборян» и «Запечатленного ангела», «Очарованного странника» и «Железной воли», «Левши» и «На краю света», «Чертогона» и «Несмертельного Голована», «Леди Макбет Мценского уезда» и «Мелочей архиерейской жизни» (а также несметного числа разнообразных и разнокалиберных сочинений — от увесистых романов до затерянных в периодике заметок) остается в сознании публики «второстепенным писателем». Спорить бесполезно. Имя туляка, подковавшего блоху, и во все забыто. Ружья кирпичом как чистили, так и чистим.

2006

Только-то?

О Гаршине

Всеволод Михайлович Гаршин прожил тридцать три года. 1855—1888. Если вынести за скобки не слишком обильную газетную поденщину, наброски незавершенных сочинений и том писем (кто же их не писал?), то осталось от него примерно полтора десятка рассказов, очерков и сказок. Одну из них помнят, кажется, и те, кто не только имени Гаршина не слышал, но и самой сказки не читал. Это «Лягушка-путешественница».

Как всякая мудрая притча, история лягушки может толковаться по-разному. Гаршинская героиня — существо романтическое. Изобильные мошками и комарами теплые страны — сниженный, но аналог той очарованной дали, что сливается с небесной отчизной. Там царит вечное лето, неумолкаемо шумит морской прибой, громятся величественные скалы, воздух напоен дыханием лавра и лимона. Туда, туда — вослед Миньоне — влекло пылкое воображение юных энтузиастов, будь то чающий преображения мира Гейнрих фон Офтердинген, отравленный холодными туманами Чайльд-Гарольд или обреченный монашескому обету Мцыри. И наша толстая благополучная лягушка не только встревожилась волшебным блеском Юга, не только измыслила хитроумный способ путешествия, но и одолела свою тленную природу — взлетела. (А ведь страшно ей было! Особенно, когда утки переменялись на лету.) Увы, ее ждала судьба всех отчаянных покорителей неба, всех, кто дерзает спорить с судьбой. Самохвальское кваканье-яканье неотличимо от гордыни Икара или Эвфориона (сына Фауста и Елены, в лице которого Гете запечатлел, а современники увидели лорда Байрона) — лягушка свалилась в грязный пруд. Но ведь и мальчик-горец недалеко от монастыря убежал. Но ведь и гаршинская пальма, свободолюбивая Attalea, пробив стеклянную крышу оранжереи, обрела вовсе не то небо, по которому она тосковала.

«Была глубокая осень, когда Attalea выпрямила свою вершину в пробитое отверстие. Моросил мелкий дождик пополам со снегом; ветер низко гнал серые клочковатые тучи... Она должна была стоять на холодном ветре, чувствовать его порывы и острое прикосновение снежинок, смотреть на грязное небо, на нищую природу, на грязный двор ботанического сада, на скучный огромный город, видневшийся в тумане, и ждать, пока люди там внизу, в теплице, не решат, что делать с нею». Люди обошлись с пальмой прескверно, но отчаянье одолело ее раньше. Безумного героя «Красного цветка» люди, напротив, окружают заботой (никаких ужасов психушки в рассказе нет!), миссию свою — уничтожить три

демонических мака, алый цвет которых вобрал всю пролитую на земле кровь — он героически исполняет. Но за победой следует смерть, «горделивое счастье», проступившее на лице мертвеца, не отменяет, но подчеркивает его безумие. Был только порыв — как у бразильской пальмы. Или как у гениального художника Рябина, который, создав великую картину, запечатлев в своем рабочем-«глухаре» кошмар всеобщей несправедливости, оставляет искусство, что оказалось ненужным злосчастному роду людскому. (Публика, критика, коллеги «Глухарем» восхищены; Рябина и не думают травить, а его бегство от художества вызывает недоуменную печаль.) Или как у лягушки-путешественницы.

Позволительно ли равнять трагических мучеников с дурехой-квакушкой, что, свалившись в чужой пруд, упоенно хвастает своей мудростью и смелостью, расцвечивая простую (и обидную) историю пышными небылицами? Не насмешка ли это над любимыми героями Гаршина, его литературными двойниками? Толика иронии здесь, конечно, есть, как есть она и в самой гаршинской сказке, где писатель пародирует свою главную тему. Но автопародия не может и не должна отменить мечту о свободе и полноте счастливого бытия. Тщетную, ведущую к катастрофе (серьезной или комической), но живущую в душе писателя и душах его персонажей. Включая смешную лягушку.

«...Утки уже никогда не вернулись. Они думали, что квакушка разбилась о землю, и очень жалели ее». Не только утки. Из сказки о незадачливой путешественнице можно выводить разные «морали». Не только о красоте порыва (бунта), но и о величии смирения, что заставит вспомнить поздние рассказы Гаршина («Сказание о гордом Аггее», некоторые эпизоды хроники «Из воспоминаний рядового Иванова»). Но как сказку ни читай, на чем акцент ни ставь, лягушку, прежде всего, *жалко*.

Так жалко всех, о ком успел написать Гаршин. Забытого на поле брани солдата, неведомо зачем пошедшего на войну и убившего «толстого турка», египетского феллаха, рядом с трупом которого он мается, не рассчитывая на спа-

сение и инстинктивно борясь за жизнь («Четыре дня»). Проститутку, которая была когда-то доброй и милой девочкой, и безнадежно влюбленного в нее Ивана Никитина («Происшествие»). Умирающего от случайно вспыхнувшего недуга, а прежде мучающегося безответной любовью студента Кузьму, каждый день гибнущих на фронте солдат и возненавидевшего войну рассказчика, что, однако, и не думает уклоняться от призыва, за которым последует смерть в первом бою («Трус»). Убиваемых по государственному распоряжению цыганских медведей и цыган, которым никогда уже не придется веселить народ шутками косолапых артистов-кормильцев («Медведи»). Бунтаря, в обиду на начальников-кровососов решившего пустить под откос пассажирский поезд, и смиренного, предотвратившего крушение ценой собственной жизни («Сигнал»). Офицеров и солдат, управляющих государеву службу. Бразильскую пальму. Бросившего искусство ради народа художника Рябинина. Сумасшедшего, восставшего на мировое зло, которое сгустилось в трех красных цветках. Потенциального самоубийцу, который после ночи страшных споров с самим собой уразумел детскую тайну Евангелия (тайну жизни) и не вынес нахлынувшего чувства.

«— Молчи! Какая же будет польза ему, если он сам растерзает себя?

Алексей Петрович вскочил на ноги и выпрямился во весь рост. Этот довод привел его в восторг. Такого восторга он никогда не испытывал ни от жизненного успеха, ни от женской любви. Восторг этот родился в сердце, вырвался из него, хлынул горячей, широкой волной, разлился по всем членам, на мгновение согрел и оживил заколоченное несчастное существо. Тысячи колоколов торжественно зазвонили. Солнце ослепительно вспыхнуло, осветило весь мир и исчезло...» («Ночь»).

Жалко — всех. Но, должно быть, по детской памяти, всех больше — лягушку-путешественницу. Пусть всю жизнь была она заурядной насельницей болота, пусть сама виновата в своей беде, пусть смешно выставляется перед новыми со-

седками — все равно жалко. До слез. Утки не вернулись. Не вернутся никогда.

Увидев серое небо, бразильская пальма подумала: «Только-то? ... И это все, из-за чего я томила и страдала так долго? И этого-то достигнуть было для меня высшей целью?»

Тридцати трех лет от роду Гаршин бросился в лестничный пролет. У него была любимая жена, явный успех в литературе (его привечали и Щедрин, и Тургенев, и Толстой), приязнь многих друзей и еще более многих читателей. Он знал о своем душевном недуге и вовсе его не пестовал. Он очень любил жизнь — ее цвета, шум, запахи, голоса, ее необъятность и чудо, что чувствуешь, читая едва ли не всякий гаршинский рассказ. Его проза уложится в одну книгу, но книга эта во всех смыслах будет потяжелее пудовых фолиантов и основательных многотомников. Потому что его «чутье к боли вообще» было не результатом наследственной болезни, не реакцией на «общественную реакцию», не жестом радикального бунтаря, а «особым талантом — человеческим» (Чехов). Только-то?.. Только. Великими художниками становятся по-разному.

КАНОН ЖУКОВСКОГО В ПОЭЗИИ НЕКРАСОВА

В первопроходческой работе «Стиховые формы Некрасова» (1921) Ю. Н. Тынянов показал, сколь важную роль играют некрасовские пародии для становления его поэтики^{*}. Согласно Тынянову, Некрасов движется от «баллад и высокой лирики» (имеется в виду дебютный сборник «Мечты и звуки») через пародии с установкой на комический эффект (преимущественно на широко известные стихотворения Лермонтова — «И скучно, и грустно, и некого в карты надуть...», «Колыбельная песня», «В один трактир они оба ходили прилежно...», «Прихожу на праздник к чародею...») к пародиям неявным, лишенным комических функций. Иногда этот прием используется на уровне фразы, иногда — целого текста. Когда комический элемент исчезает, рождается новая форма. «Грань между обоими типами, явным и *неявным*, крайне тонка. Так еще отзывается комизмом приспособление форм лермонтовского “Воздушного корабля” к теме и словарю “современной баллады” (“Секрет”) <...> Менее напоминает реальные произведения “Извозчик”, хотя в нем, несомненно выдержана старая балладная форма <...> (далее цитата. — А. Н.)

Ср. хотя бы “Рыцарь Тогенбург” Жуковского» (далее цитаты из этой баллады)**.

В позднейшей (1924) заметке «“Извозчик” Некрасова» Тынянов формулировал несколько иначе: «Первая главка (“Извозчика”. — А. Н.) показывает, насколько Некрасов отправляется от старого балладного стиха, — здесь перед нами пародия (довольно явная) на “Рыцаря Тогенбурга” Жуковского <...> Она служит завязкой в фабуле». Последнее (совершенно справедливое) утверждение плохо

* См.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 18—27; о значении этой статьи, тесно связанной с тыняновской теорией пародии, для разработки проблемы «метр и смысл» см.: Гаспаров М. Л. Тынянов и проблемы семантики метра // Тыняновский сборник: Первые Тыняновские чтения. Рига, 1982. С. 105—112.

** Тынянов Ю. Н. Указ. соч. С. 20—21.

согласуется с главным тезисом тыняновского этюда: Некрасову «нужна новая фабула — и ищет он ее не у прежних поэтов, а у прозаиков»*. Противоречия Тынянова (есть прямая ориентация на балладу Жуковского или нет? только ли метр — хорей 4/3 — или еще и фабула связаны с «Рыцарем Тогенбургом»? только ли из прозы вырастает фабула «Извозчика»?) обусловлены не одной лишь беглой манерой письма, но и своего рода сопротивлением конкретного материала весьма плодотворной, но односторонней концепции. Тынянову «Извозчик» важен как пример «прозаизированного» стиха: поэтому он с удовольствием указывает на его прозаический источник — очерк М. П. Погодина «Психологическое явление» (1830). Однако ни у Погодина, ни у других прозаиков, пересказывавших мрачный городской анекдот**, нет ничего похожего на первую часть «Извозчика». Меж тем именно ее цитирует Тынянов, ибо как раз в первой части наряду с эквиметричностью обнаруживаются мотивные переключки с «Рыцарем Тогенбургом» (это видно и по цитате Тынянова, где строфы Жуковского выбраны и переставлены так, чтобы корреспонденция с «Извозчиком» стала ощутимой).

Все глядит, бывало, в оба
 В супротивный дом:
 Там жила его зазноба —
 Кралечка лицом!
 Под ворота словно птичка
 Вылетит с гнезда, —
 Белоручка, белолычка...
 Жаль одно: горда!
 <...>

* Там же. С. 28.

** В комментарии к статье Тынянова А. П. Чудаков писал: «Установлено, что сюжет <...> был широко распространен в беллетристике 1830—1840-х годов; Некрасов мог столкнуться с ним, в частности, у Н. Полевого, Булгарина, Бурнашева, а также в устной традиции», далее ссылки на исследования М. М. Гина и А. М. Гаркави — Там же. С. 407.

Рассердилась: «Не позволю!
Полно — не замай!
Прежде выкупись на волю,
Да потом хватай!»
Поглядел за нею Ваня,
Головой потряхнул <...>

Ср.:

Там сияло ль утро ясно,
Вечер ли темнел, —
В ожиданьи, с мукой страстной,
Он один сидел.
<...>
И душе его унылой
Счастье там одно:
Дождаться, чтоб у милой
Стукнуло окно.
<...>
«Сладко мне твоей сестрою,
Милый рыцарь, быть;
Но любовию иною
Не могу любить»
<...>
Он глядит с немой печалью —
Участь решена*.

Предыстория радикально меняет историю: герой Некрасова погибает не из-за жадности как таковой, но потому, что понимает: с утратой купеческих тысяч он теряет надежду на соединение с Таней (при капитале можно было бы исполнить ее условие — выкупить на волю). Ванюха повторяет Тогенбурга и когда глядит в «супротивный дом»,

* Там же. С. 21. Ср.: Некрасов Н. А. Полн. собр. стихотворений: В 3 т. Л., 1967. Т. 1. С. 189; Жуковский — Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М., 1999 — (издание продолжается). Т. 3. С. 135, 133; далее стихотворения Некрасова и Жуковского цитируются по этим изданиям, номера томов даются в тексте римскими цифрами, страниц — арабскими.

и когда кончает с собой. Герой Шиллера-Жуковского сперва тщетно ищет в битвах с сарацинами то ли славы, которая может склонить героиню к перемене решения, то ли забвения, то ли гибели; узнав, что возлюбленная стала монахиней, он уходит из жизни — физическая смерть ничего для него не меняет: «Раз — туманно утро было — / Мертв он там сидел, / Бледен ликом, и уныло / На окно глядел» (III, 135.) Бытовое «снижение» сюжета (перенос действия в среду русских простолюдинов, меркантильная причина невозможности счастья, временное — после отъезда Тани — выздоровление Ванюхи) не отменяет его сути: Ванюха так же подчинен страсти, как Тогенбург. В строфе, открывающей и замыкающей «Извозчика», не случайно звучит демонический мотив: «Парень был Ванюха ражий (в финале: “А ведь был детина ражий”. — А. Н.), / Рослый человек, — / Не поддайся силе вражей, / Жил бы долгий век». Разумеется, «вражья сила» может соблазнять и собственно богатством, но введение этого же мотива в конце первой части («Таня в Тулу укатила, / Ванька стал умней <...> Пил умеренно горелку, / Знал копейке вес, / Да какую же проделку / Сочинил с ним бес» — I, 188, 191, 189) показывает, что нечистый играет на поле любви. Подразнив Ванюху забытыми купцом в санях деньгами, он оживляет безнадежное чувство извозчика, что и приводит его к самоубийству. Появление «силы вражей» («беса») можно списать на позицию суеверного «рассказчика из народа», но можно (и нужно) увидеть в нем отсылку к Жуковскому, в балладном мире которого истовая платоническая любовь сродни и любви преступной (богоборческой, нарушающей земные установления), и влечению к прельстительно манящим потусторонним существам: «Рыцарь Тогенбург» был написан в том же 1818 году и опубликован в том же № 1 «Fur wenige. Для немногих», что и «Рыбак»*.

* Подробнее о связи «платонизма» и демонической эротики в балладах Жуковского см.: Немзер А. «Сии чудесные виденья...»: Время и баллады Жуковского // Зорин А., Немзер А., Зубков Н. «Свой подвиг свершив...» М., 1987. С. 192—197.

Ванюха не типовой «детина ражий», но человек, погибающий от неутоленной любви, он — при внешней своей обыкновенности — наделен личностным началом не в меньшей мере, чем Тогенбург. И то же, до поры спрятанное, личностное начало обнаруживается у его малосимпатичного тезки, о котором Некрасов напишет через двенадцать лет. Характеризуя семантический ореол хорея 4/3 (окраска «быт»), М. Л. Гаспаров упоминает (со ссылкой на Тынянова) балладного по генезису «Извозчика» (1855), предлагая сравнить его с «еще более выразительным» «Эй, Иван!» (1867)*. Читая второй текст на фоне первого, понимаешь, что роднит их не только метр, но и центральный мотив — самоубийство героя (оба вешаются; второй из Иванов неудачно). Рассказу о неожиданной попытке суицида предшествует вроде бы логично следующее из всей истории жуликоватого хама замечание: «Господа давно решили, / Что души в нем нет». Вопреки этому основательному суждению душа обнаруживается, хоть и самым страшным образом: «Неизвестно — есть ли, нет ли, / Но с ним случай был: / Чуть живого сняли с петли, / Перед тем грустил» (II, 271). В «Извозчике» Некрасов обыгрывал личное имя героя, одновременно являющееся нарицательным, обозначающим всех сочленов его профессиональной корпорации: «И пока рубли звенели, / Поднялся весь дом — / Ваньки сонные глядели, / Оступя кругом»; ср. о повесившемся: «“Что такое?..” Ванька бедный — / Бог ему судья» (I, 190, 191). Именем, совпадающим с нарицательным, герой называется лишь здесь; в других местах — Ванюха, Ваня. Второй Иван — «тип недавнего прошлого» (подзаголовок стихотворения), что, как и вся его характеристика до трагического случая (и после него), мотивирует выбор самого пространственного имени, заставляя читателя видеть в Иване обобщенного персонажа. Однако, как и в «Извозчике», речь идет не об «одном из многих», но о неповторимой личности, истово жаждущей быть таковой признанной:

* Гаспаров М. Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999. С. 161.

Говорит: «Вы потеряли
Верного слугу,
Все равно — помру с печали,
Жить я не могу!
А всего бы лучше с глотки
Петли не снимать»...
Сам помещик выслал водки
Скуку разогнать.
Пил детина ерофеич,
Плакал да кричал:
«Хоть бы раз Иван Мосеич
Кто меня назвал!»... (II, 271)*.

Используя старый (вызывающий определенные ассоциации) стиховой размер, Некрасов, разумеется, вкладывает в него новые смыслы, но и смыслы старые не аннигилирует, а трансформирует. Ему важен не только обогащенный и оживленный резкими «прозаизмами» балладный стих, но и балладные (или близкие этому жанру) мотивы. Их взаимосоотнесенность позволяет поэту выявить в «простонародных» персонажах (двух Иваных) то неповторимое личностное начало, что было одним из открытий романтической поэзии.

Сходно работает Некрасов и с другим балладным размером — четырехстопным дактилем «Суда божьего над епископом» Жуковского, формы которого, согласно Тынянову, «были приспособлены к “Псовой охоте”». Замечу, что и здесь воспроизводится не только метр, но и образный ряд, а также синтаксическая организация текста. Тыня-

* Автор «Четвертой прозы», яростно требующий уважения к личности (любой, а не только собственной), неотделимой от права на жизнь и свободу, отнюдь не случайно приравнял себя к некрасовскому персонажу: «Когда меня называют по имени-отчеству, я каждый раз вздрагиваю — никак привыкнуть не могу — какая честь! Хоть бы раз Иван Мойсеич в жизни (так! — А. Н.) кто назвал!.. Эй, Иван, чеши собак! Мандельштам, чеши собак» — *Мандельштам Осип. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 98.*

нов цитирует те некрасовские строки, где представлены динамичное действие (переданное, в частности, обилием однородных существительных и глаголов) и следующий за ним отдых. Аналогичны и цитаты из Жуковского, причем сперва приводятся «динамичные» строки о настигнувших епископа мышах, а затем в источнике предшествующее им описание ужина епископа и его отхода ко сну (прямо отразившееся у Некрасова)*.

Отмечу и другие значимые параллели: как и «Суд божий над епископом», «Псовая охота» открывается сумрачным осенним пейзажем:

Сторож вокруг дома господского ходит,
Злобно зевает и в доску колотит.

Мраком задернуты небо и даль,
Ветер осенний наводит печаль;

По небу тучи угрюмые гонит,
По полю листья — и жалобно стонет...

Этой безотрадной картине противопоставлено веселое пробуждение барина и сборы на охоту. Сквозь внешний блеск снаряжения слуг-охотников проступает нищета:

Хоть и худеньки у многих подошвы —
Да в сертуках зато желтые прошвы,

Хоть с толокна животы подвело —
Да в позументах под каждым седло.

Озлобленность сторожа и бедность свиты (при упоенном довольстве барина) предвещают центральный эпизод: псы, нежданно кинувшись в крестьянское стадо, «растерзали в минуту барашка». Пастух оплакивает погубленного, не

* Тынянов Ю. Н. Указ. соч. С. 22; ср.: Жуковский В. А. (III, 178, 177), Некрасов Н. А. (I, 111, 114).

подчиняется требующему замолчать помещику, потом валится ему в ноги, но продолжает ругаться, когда тот отъезжает, за что подвергается наказанию.

Долго преследовал парень побитый
Барина бранью своей ядовитой:

Мы-ста тебя взбутетением дубьем
Вместе с горластым своим холуем (I, 108—109, 113).

Барину обещан своего рода «суд божий». В таком контексте упоминание славного ужина и беззаботного сна помещика в финальной главке естественно заставляет вспомнить о судьбе предавшего огню «жадных мышей» (голодающих крестьян) епископа Гаттона, которому удалось после преступления попить и выспаться только один раз. Строки «Много у нас и лесов и полей, / Много в отечестве нашем зверей! // Нет нам запрета по чистому полю / Тешить степную и буйную волю» (I, 115) звучат зловеще. Звери — и прямые объекты охоты, и лихие помещики, которым нет дела до крестьянских бед, и крестьяне, жаждущие отмщенья. Но, кроме того, здесь звучит отсылка к «Суду божьему над епископом»: «Вдруг ворвались неизбежные звери» (мыши, с которыми Гаттон отождествил голодающих) (III, 178). Скрыто тема грядущего (отложенного?) суда вновь возникает в финальной «апологии охотника» — «Черная дума к нему не зайдет, / В праздном покое душа не заснет. // Кто же охоты собачьей не любит / Тот в себе душу заспит и загубит» (I, 115), суть которой иронически противоречит ее «прямому» значению. (Ср. у Жуковского о Гаттоне: «Спал, как невинный, и снов не видал... / Правда! Но боле с тех пор он не спал» — III, 177.) Не так важно, вторил ли Некрасов надежде Жуковского на воздаяние злодею или оспаривал простодушного предшественника (мужики могут только браниться, когда барин отъедет, а потусторонние силы в земные дела не вмешиваются), уповал на бунт или страшился народного озверения, или в его насквозь

ироничном тексте эти эмоции совмещались — важно, что «Псовая охота» писалась с постоянной оглядкой на «Суд божий над епископом» и вне этой перспективы теряет яркие смысловые обертоны.

Баллада Жуковского хорошо запомнилась Некрасову. Тынянов полагал, что в последовавших за «Псовой охотой» писанных четырехстопным дактилем текстах («Саша», «Дедушка Мазай...») «уже стерт всякий след второго плана — плана Жуковского»; ср. более осторожную формулировку: «за размером “Саши” и “Несжатой полосы” читатель мог ощущать, а мог и не ощущать романтический прообраз — “Были и лето, и осень дождливы...” Жуковского (“Суд божий над епископом”)*. Представляется, что для Некрасова источник оставался актуальным и здесь. Разумеется, в «Саше» (как и в любой объемной сюжетной поэме) метр не так тесно соотнесен с семантикой, как в малых формах (ибо разные фрагменты крупного повествовательного текста семантически и эмоционально различны), здесь важно, в первую очередь, использование «балладного» размера в большом жанре. (Так же Некрасов обошелся с другим «балладным» метром — трехстопным амфибрахией, который доминирует в поэме «Мороз, Красный нос».) Но этим Некрасов не ограничивается. Поэму открывает печальный пейзаж (осенний по настроению, хотя и без временных примет):

Словно как мать над сыновней могилой,
Стонет кулик над равниной унылой,

Пахарь ли песню вдали запоем —
Долгая песня за сердце берет;

Лес ли начнется — сосна да осина...
Не весела ты, родная картина!

* Тынянов Ю. Н. Указ. соч. С. 22; Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984. С. 175.

Смирившийся душой, воротившийся к родине любящим сыном поэт вспоминает о молодых силах, что сгнули на «нивах бесплодных». Ср. выше: «Любо мне видеть знакомую ниву...»; ключевое для поэмы слово выступает то в прямом, то в переносном значении. Далее пейзаж преобразуется: «Чудо свершилось: убогая нива / Вдруг просветлела, пышна и красива», еще более мажорна картина во 2-й главке: «Дорого-любо, кормилица-нива! / Видеть, как ты колосишься красиво». На смену рифменному «негативу» Жуковского («дождливы — нивы») — пришел «позитив» («нива — красива(о)'). Аналогично позитивным отражением (преображением) осенних непогоды, уныния и голода Жуковского в финале «Саши» становится торжествующая весна, сулящая метафорический урожай: «В добрую почву упало зерно — / Пышным плодом отродится оно» (I, 206—207, 210, 224). Взаимосвязь метра, преобразенной (но напоминающей о своем источнике) рифмы, пейзажных и земледельческих мотивов (обретающих символическое значение)* указывают на завуалированное присутствие баллады Жуковского в «Саше». Оно становится более ощутимым, если вспомнить, что в том же 1854 году, когда была начата поэма, написано стихотворение «Несжатая полоса» (упущенное из виду Тыняновым), где речь идет о крестьянской доле, а унылый зачин явно ориентирован на начало баллады Жуковского: «Поздняя осень. Грачи улетели. / Лес обнажился, поля опустели» (I, 174)**.

Что же до «посвященного русским детям» стихотворения «Дедушка Мазай и зайцы», то здесь Некрасов строит из пере-

* Конечно, для устойчивой «земледельческой» метафоры Некрасова («зерно» — «слово») «Суд божий над епископом» гораздо менее значим, чем другие источники, прежде всего, Евангелие и фольклор.

** Вероятно, на куда более популярную, чем «Псовая охота», «Несжатую полосу» намекал проницательный и чуткий к стиху исследователь, когда, процитировав первую строфу «Суда божьего над епископом», замечал: «Это стихи не Некрасова, а Жуковского» — *Вольпе Цезарь*. В. А. Жуковский // Жуковский В. А. Стихотворения: <В 2 т>. Л., 1939. Т. 1. С. XXXVII.

тасованных и сдвинутых мотивов мрачной средневековой баллады полусказочную шутливую историю с по-настоящему хорошим концом (не наказание злодея, а одаривание жизнью и свободой маленьких, всего страшщихся и всеми побиваемых существ; угроза зимней встречи, которой Мазай напутствует спасенных, не выглядит серьезной: такой дедушка, конечно, и в зайца с хорошей шкурой не выстрелит). Человеконенавистник епископ превращается в добродушного старика-охотника (о возрасте Гаттона у Жуковского ничего не говорится, но его сан не предполагает молодых лет), полчище яростных мышей-мстителей — в кучу спасаемых поочередно зайцев (тоже мелких зверьков), вода, в которой епископ, прячущийся от мышей в Рейнской башне, видел (ошибочно) средство защиты от возмездия — в силу, губящую безвинных зайцев... Этот игровой ход (внятный скорее взрослому читателю, чем прямому адресату) предсказывает иронические метрические и мотивные цитаты в сказках недаром тщательно изучавшего наследие Некрасова Корнея Чуковского (особенно — в «Крокодиле»).

Не касаясь других случаев некрасовской переогласовки стиховых размеров, ассоциирующихся с «романтическими» жанрами*, обратимся к тексту, где трансформация канонического сочинения (и его жанровой традиции) происходит без опоры на метрику. Таково стихотворение «Похороны», построенное как рассказ крестьянина о каком-то молодом человеке (чужаке, горожанине), который любил «нашу сто-

* Самый яркий пример — четырехстопный ямб со сплошными мужскими окончаниями, размер «Шильонского узника» и «Суда в подземелье» Жуковского и «Мцыри» Лермонтова. Некрасов пишет им лирическую (с приметным автобиографизмом), но подчеркнуто современную и «тенденциозную» поэму «На Волге (Детство Валежникова)» и сатирическую поэму «Суд», где с желчной иронией цитируются другие «древние» романтические тексты — «Вечерний звон» Козлова, общеизвестное начальное двустушие которого вспоминается герою при звонке в дверь полицейского чина, охарактеризованного строками Лермонтова («Одно из славных русских лиц») и Веневитинова («С печатью тайны на челе») (II, 252, 254); ср.: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. С. 175.

ронку», то есть тяготел к сельскому — небогатому, но почти идиллическому — миру, но вдруг застрелился и был похоронен в неосвященной (как самоубийцам положено) земле:

Меж двумя хлебородными нивами,
Где прошел неширокий долок,
Под большими плакучими ивами
Успокоился бедный стрелок (II, 68).

Подобный рассказ со всеми (за одним сверхважным исключением!) основными его элементами появился в русской поэзии за без малого шестьдесят лет до некрасовских «Похорон» (1861) — это «Сельское кладбище» Жуковского (1802)*.

В центральной части «Сельского кладбища» пребывающий словно бы вне времени и чуждый страстям крестьянский патриархальный мир последовательно противопоставлен миру истории, политики, культуры. Не менее важно, однако, что в конечном счете противопоставление это мнимо. С одной стороны, небытие удел общий: «На всех ярится смерть — царя, любимца славы, / Всех ищет грозная... и некогда найдет», а потому «наперсники фортуны ослепленны» напрасно презируют тех, чьи гробы «непышны и забвенны». С другой же, иные из усопших безвестных поселян, возможно, обладали теми же дарованиями (и связанными с ними страстями и пороками), что и самые прославленные представители мира цивилизованного: «Быть может, пылью сей покрыт Гампден надменный, / Защитник сограждан, тиранства

* Об этой элегии см.: *Топоров В. Н.* «Сельское кладбище» Жуковского: К истокам русской поэзии // *Russian Literature*. 1981. № X; *Янушкевич А. С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985. С. 44—46; *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 48—73; *Жилякова Э.* Сельское кладбище <примечания> // *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М., 1999. Т. 1. С. 436—438; *Фрайман <Степанищева> Татьяна.* Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800 — первая половина 1820-х годов). Tartu, 2002. С. 17—35.

смелый враг; / Иль кровию граждан Кромвель необагрённый, / Или Мильтон немой, без славы скрытый в прах» (I, 54, 55). Единство человеческого рода кажется утраченным, ибо одних потомков Адама «рок обременил убожества цепями», а других обрек на доблести и преступленья, но в сути своей оно сохранилось, общечеловеческие чувства (упование на Бога, привязанность к земной жизни и их синтез — взаимная любовь ушедших и живых) превышают социокультурные различия. Именно к этому выводу подходит «почивших друг», чьему внутреннему монологу о жизни и смерти безвестных крестьян отведена центральная часть элегии. Хотя формально все рассуждения принадлежат абстрактному автору, начинаются они после того, как в третьей (завершающей интродукцию) строфе некто (никак пока не названный) неожиданно и несвоевременно появляется на кладбище:

Лишь дикая сова, таясь под древним сводом
Той башни, сетует, внимаема луной,
На возмутившего полуночным приходом
Ее безмолвного владычества покой (I, 53) *.

По завершении же кладбищенских раздумий (строфы 23—25 посвящены уже не участи поселян, но связи живых и ушедших) следует обращение к «певцу уединенному», пророчащее его кончину (видимо, скорую). Здесь «певец» идентифицируется с персонажем, который нарушил кладбищенскую тишь, дабы усвоить уроки простолюдинов, равно спокойно принимающих жизнь «без страха и надежд» и не-

* Жуковский тонко играет анафорой «лишь». Если во второй строфе с ней связаны последние — затихающие, остаточные — звуки уходящего дня («Лишь изредка, жужжа, вечерний жук мелькает, / Лишь слышится вдали рогов унылый звон»), то в третьей строфе она открывает не еще одно предложение, укладывающееся в строку (как выше), но сложный период. Читатель ждет продолжения ряда, поэт же, «плавно» меняя синтаксическую конструкцию, переходит к новой теме — природный покой нарушается. А вместе с ним и покой сельской идиллии. Посетитель кладбища с самого начала предстает чужим для здешнего мира.

избежную смерть. Оставаясь чужим патриархальному миру (о чем свидетельствует напряженная рефлексия), герой хочет стать ему причастным. Мир этот замечает героя, хотя до конца понять его не может. В интродукции «Усталый селянин медлительной стопою / Идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой». Этот органически включенный в умиротворенный пейзаж (и такое же бытие) персонаж вновь возникает при авторском заглядывании в будущее: «Быть может, селянин с почтенной сединою / Так будет о тебе прищельцу говорить» (I, 56)*. О том, что это один и тот же человек, свидетельствует не только повторение слова «селянин», но и принципиальное отсутствие личностной дифференциации в «простом» мире**: здесь каждый представляет всех и говорит за всех. Селянин, тепло вспоминая о юноше, в то же время дает понять, что его поведение и душевный строй не вписывались в привычную картину мира. Главное в усопшем*** — его страдания, причины которых рассказчику неизвестны: «Там часто, в горести беспечной, молчаливой, / Лежал задумавшись над светлою рекой <...> он томными очами / Уныло следовал за светлою зарей. // Прискорбный, сумрачный, с главою наклоненной, / Он часто уходил в дубраву слезы лить, / Как странник, родины, друзей, всего лишенной, / Которому ничем души не усладить» (I, 56). Эпитафия (если рассуждать логически, невозможная; среди поселян не может быть стихотворцев, понятия «меланхолии» и «чувствительности» им неведомы, как и личные обстоя-

* «Ты» здесь посетитель кладбища, «прищелец» — его чувствительный друг, дублирующий героя.

** Ср.: «Любовь на камне сем их память сохранила, / Их лета, имена потщившись начертать» (I, 55).

*** Гипотетическое будущее — смерть, похороны, могила с эпитафией — описывается как безусловно свершившееся, почти все глаголы в рассказе селянина даны в прошедшем времени. Исключение — последняя строфа (предшествующая выделенной курсивом эпитафии), где переход от прошедшего к настоящему историческому — «Мой взор его искал — искал — не находил. // Наутро пением мы слышим гробовое... / Несчастного несут в могилу положить» (I, 56—57) — должен передать неожиданность и катастрофичность случившегося: все земное кончилось.

тельства и особенности героя — безвестность, поэтический дар, наличие друга) снимает различие двух миров — цивилизованного, злосчастья которого не оставляли героя и в сельской тиши, и патриархального: герой успокоился, а селяне, похоронив его на своем кладбище и почтив эпитафией (без имени!), признали в «пришельце» такого же человека, как они сами. Как все люди.

Этот сюжет с этими же основными персонажами (молодым горожанином и крестьянином-рассказчиком, представляющим за весь «сельский» мир) и разворачивается в «Похоронах». Некрасов устраняет монолог героя, объясняющий его влечение к простому миру, — в середине XIX столетия оно понятно любому читателю, хоть как-то знакомому с преромантической и романтической поэзией. Акцент перенесен на рассказ крестьянина, в котором усиливается антитеза «Сельского кладбища»: патриархальный мир — странный пришелец. Уже в зачине варьируется (но узнаваемо) формула старой элегии «не зная горести, не зная наслаждений» (I, 55): «Меж высоких хлебов затерялося, / *Небогатое* наше село. / Горе горькое по свету шлялося / И на нас *незначай* набрело. // Ой, беда приключилася страшная! / Мы такой *не* знавали *вовек*». Протiwоестественная смерть героя (первое, что о нем сообщается) неотделима для рассказчика от его изначальной чуждости «нашему селу»: «Как у нас — голова бесшабашная — // Застрелился *чужой* человек» (II, 67; курсив мой).

Связь жизни и смерти героя закреплена игрой на двух значениях слова «стрелок». Сперва оно читается как эвфемизм слова «самоубийца»: «И пришлось нам нежданно-негаданно / Хоронить молодого стрелка»; затем — после нагруженного бытовыми деталями рассказа о прежних встречах с чужаком («“Чу! — кричат наши детки проворные. — / Прошлогодний охотник палит” <...> У тебя порошку я попрашивал») — выступает эквивалентом слова «охотник». Соответственно меняется и его окраска в строфах 9-й (закрывающей собственно историю похорон) и дословно повторяющей ее 17-й, помещенной после всего рассказа, отделенной от него чертой

и подводящей вкупе с 18-й, последней, строфой смысловые итоги. То, что «стрелок» был «охотником», одновременно и объясняет его «вольную кончину», и делает героя ближе крестьянскому миру. Что и позволяет в конечном счете преодолеть изначальный антагонизм двух миров — как это случилось прежде в «Сельском кладбище».

Смерть «уединенного певца» в «Сельском кладбище» никак не объяснена, но композиция элегии заставляет соотносить ее с меланхолией героя. Некрасов уводит в подтекст то, что в элегии Жуковского было текстом (рассказчик «Похорон» не примечал за своим знакомцем постоянной скорби), а рискованный, строящийся на мерцающих ассоциациях подтекст выводит на первый план, делает однозначно прочитываемым сюжетом. Необъяснимая (и прямо не мотивированная) кончина становится самоубийством, причины которого, однако, так же непонятны рассказчику, как селянину Жуковского — неизбежная печаль героя. Однако это «непонимание» не разводит, как можно было бы предположить, рассказчика (и стоящий за ним крестьянский мир) и «чужака», но споспешествует сочувствию и прощению. Завершающая основной рассказ недоуменная 16-я строфа — «Кто дознает, какую кручиною / Надрывалось сердце твое / Перед вольной твоею кончиною, / Перед тем, как спустил ты ружье?..» — следует (как разъяснение) за строфой, соответствующей — с понятной коррекцией — финалу эпитафии и всего «Сельского кладбища»: «Почивай себе с миром, с любовью! / Почивай! Бог тебе судия, / Что обрызгал ты грешною кровию / Неповинные наши поля!» (II, 69); ср.: «*Прохожий, помолись над этою могилой; / Он в ней нашел приют от всех земных тревог; / Здесь он оставил все, что в нем греховно было, / С надеждою, что жив его Спаситель-Бог*» (I, 57).

Суд вершить будет Бог, но крестьянский мир уже простил самоубийцу. Описание внеобрядных похорон («без церковного пенья, без ладана, / Без всего, чем могила крепка. / Без попов...» — II, 67—68) внешне контрастирует с картиной легитимного погребения в «Сельском кладбище» («Наутро пение мы слышим гробовое... / Несчастливого несут в могилу

положить» (I, 57), но заключительная часть «Похорон» прямо ориентирована на эпитафию «Сельского кладбища». Покинув земную юдоль, герой Жуковского *«оставил все, что в нем греховно было»* — некрасовская «эпитафия», где упомянута *«грешная кровь»*, завершается надеждой на высшее милосердие, неотделимое от «приятия» крестьянским миром злосчастного чужака: «Будут песни к нему хороводные / Из села по заре долетать, / Будут нивы ему хлебородные / *Безгреховные* сны навевать...» (II, 69; курсив в тексте Некрасова мой).

«Склоняя на современные нравы» старую элегию (не скорбный «усопших друг», а народолобец-охотник; не условный «селянин», а «натуральный» крестьянин, просящий у охотника «порошку» и сетующий на казенные юридические процедуры; не смерть от меланхолии, а самоубийство; не правильное погребение, а похороны без церковных обрядов), Некрасов сохраняет основной смысл «Сельского кладбища». Потому ему важна не только общая схема стихотворения Жуковского (трансформированная, прикрытая новыми «бытовыми» реалиями), но и воспроизведение мотивов (разумеется, тоже преобразенных) как «Сельского кладбища», так и других элегических текстов.

Антитеза сельского и городского кладбищ (как помним, у Жуковского не абсолютная, но преодоленная) превращается в антитезу «крепкой» (церковной) могилы и захоронения «неправильного», которая тоже оказывается «снятой». «Солнышко знойное» заменяет свечу «ярого воска», природа дарует усопшему желанный покой, а появление «птички божьей» намекает на окончательное прощение самоубийцы.

Самоубийцу оплакивают дети, тем самым выводя взрослых на путь прощения и примирения со «стрелком», чья гибель принесла крестьянам ненужные хлопоты:

Поглядим: что ребят набирается!
Покрестились и подняли вой...
Мать о сыне рекой разливается,
Плачет муж по жене молодой, —

Как не плакать им? Диво велико ли?
Своему-то свои хороши!
А по ком ребятишки захныкали,
Тот, наверно, был доброй души! (II, 68).

В «Сельском кладбище» речь идет о вечной разлуке умерших с их чадами: «И дети резвые, встречать их выбегая, / Не будут с жадностью лобзаний их ловить» (I, 53). Некрасов наделяет крестьянских ребятишек чувством, превышающим естественную родственную любовь («детские» строфы следуют непосредственно за «природными»; это композиционное решение привносит в текст очевидные евангельские обертоны; дети ближе взрослых к той высшей правде, что предполагает прощение страдальца). Периферийный у Жуковского мотив (в «Сельском кладбище» детям посвящены две строки) переакцентирован, развернут (у Некрасова — две строфы, то есть восемь строк, и повторное обращение к теме: «Чу! — кричат наши детки проворные. — / Прошлогодний охотник палит!» // Ты ласкал их, гостинцу им нашивал» — II, 68), сделан центральным — работающим на основной смысл стихотворения.

Наконец, строфы о матери и зазнобе героя тоже трансформируют элегический мотив, отсутствующий в «Сельском кладбище», но весьма значимый в других изводах мифа о безвременно почившем «младом певце»*, прежде всего в элегии Мильвуа «Падение листьев», обе редакции которой были «присвоены» русской поэзией. Некрасов явно помнит версию Баратынского, где «младой певец» просит поблеклый лист сокрыть его могилу от «грустной матери» и возвестить приход «нежной подруги». Надежды умирающего тщетны: «Близ рощи той его могила! / С кручиной тяжкою своей / К ней часто мать приходила... / Не приходила дева к ней!»**. У перелавившего в «Последней весне» другую редакцию элегии Мильвуа Батюшкова мать усопшего не упо-

* См.: *Топоров В. Н.* Младой певец и быстротечное время // *Russian Poetics*. Columbus, Ohio, 1983.

** *Баратынский Е. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1989. С. 99.

минается, а вместо возлюбленной близ могилы появляется простолюдин, отнюдь не озабоченный участью усопшего: «И Делия не посетила / Пустынный памятник его, / Лишь пастырь в тихий час денницы, / Как в поле стадо выгонял, / Унылой песнью возмущал / Молчанье мертвое гробницы»*. Контаминируя мотивы двух наиболее известных переложений элегии Мильвуа, Некрасов отказывается от ее трагической развязки. В «Похоронах» словно бы сбываются чаяния «младого певца». Мать, скорее всего, не узнает о кончине сына (вопрос «Не жива ль твоя бедная мать?» допускает «успокаивающий» ответ: она умерла раньше; но и в ином случае нет намерения тревожить ее печальной вестью). «Занюба сердечная» отдаст дань усопшему (ее приезд кажется вероятным, хотя рассказчик и вводит «психологическую» оговорку «может быть»). Свидание разлученных смертью возлюбленных произойдет благодаря крестьянам, угадывающим желание покойного (ибо это естественное желание всякого человека):

Мы дойдем, повестим твою милую:
Может быть, и приедет любя,
И поплачет она над могилою,
И расскажем мы ей про тебя (II, 69)**.

Безвременный уход элегического героя может быть оплакан его близкими. Так, например, происходит в финале «Вечера»: «Ах! Скоро, может быть, с Минваною унылой / Придет сюда Альпин в час вечера мечтать / Над тихой юноши могилой» (I, 78). Существенно, однако, что верные памяти ушедшего Альпин и Минвана обходятся без помощи поселян-посредников. В «Похоронах» же оживает (и усиливается) сюжетный ход «Сельского кладбища»: там селянин только

* Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 189.

** «Хороводные» песни, которые будут навевать самоубийце «безгреховные сны», — обращенная в позитивный план «унылая песнь» батюшковского пастуха; антитеза «веселье — печаль» поддержана и иной: хороводные песни — общие, пастух, как и «младой певец», — одинок.

беседовал с «чувствительным» другом «певца уединенного», здесь крестьяне обязуются найти возлюбленную героя, тем самым обеспечив ее плач над могилой. Полемические отсылки к русским версиям «Падения листьев» втянуты в систему реминисценций «Сельского кладбища», подчинены главной ее теме — преодолению разделенности тоскующей личности и патриархального мира, утверждению единства человеческого рода, надежде на спасение (предварением которого становится обретенный в смерти покой).

Постоянно и системно преобразуя элегические мотивы, Некрасов предлагает читать «Похороны» как текст крестьянский, фольклоризированный, независимый от литературной традиции. Тому служит сказовая форма повествования, обильно уснащенная «народными», имитирующими устную речь словами и оборотами, и традиционно воспринимаемые как знаки «народности» дактилические окончания в трехстопном анапесте, размере, безусловно для середины XIX века не самом привычном и не обладающим четким семантический ореолом*. С другой же стороны, скрытая, но ощутимая ориентация на элегический канон (смыслы и мотивы которого живы в памяти читателя) позволяет нам (пожалуй, заставляет нас) видеть в самоубийце не мужика из другой губернии (формально такому прочтению ничто в тексте не противоречит!), но отщепенца-интеллигента, беглеца из

* «Увлечение этим размером начинается с лирики <...>, но почти тотчас перебивается у Некрасова темами бытовыми и народными <...> На взаимодействии этих двух тематических тенденций и развивается 3-ст. анапест в дальнейшем» — *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. С. 172—173. «Похороны» приведены исследователем в перечне иных некрасовских примеров. К сожалению, М. Л. Гаспаров не дифференцировал трехстопные анапесты с различными окончаниями. Интересный (и, кажется, требующий обдумывания) случай использования этого размера с дактилическими окончаниями (как в «Похоронах») — «Застенчивость» (1852 или 1853): «Ах ты, страсть роковая, бесплодная, / Отвяжись, не тумань головы! / Осмеет нас красавица модная, / Вкруг нее увиваются лвы <...> Знаю я: сожаленье постыдное, / Что как червь копошится в груди, / Да сознание бессилья обидное / Мне осталось одно впереди» (I, 159—160).

мира цивилизации, вечного «бедного певца» в новых («современных») социокультурных обстоятельствах*.

Именно такой герой и интересует Некрасова, долгие годы напряженно и болезненно размышлявшего о возможности преодоления преграды, что разделяет народолюбца-интеллигента и народный (крестьянский) мир. Проблема эта переживалась поэтом как глубоко личная, а возможность положительного ее разрешения постоянно подвергалась сомнению. Достаточно напомнить поздние признания Некрасова: «И песнь моя громка! Ей вторят доли, нивы, / И эхо дальних гор ей шлет свои отзвуки, / И лес откликнулся... Природа внимлет мне, / Но тот, о ком пою в вечерней тишине, / Кому посвящены мечтания поэта, / Увы! не внимлет

* Некрасовская поэтизация ранних смертей безусловно наследует элегической традиции и ее отражениям в других жанрах. Юные революционеры, оплакиваемые и одновременно славимые Некрасовым, — прямые потомки мечтателей, злосчастных любовников, поэтов и воинов преромантической и романтической поэзии, прежде всего — поэзии Жуковского, у которого эта тема представлена и в посланиях, и в песенной лирике, и, что особенно важно, в балладе «Ахилл» и «Певце во стане русских воинов». Ср.: «Вспомни тогда Ахилла: / Быстро в мире он протек; / Здесь судьба ему сулила / Долгий, но бесславный век; / Он мгновение со славой, / Хладну жизнь презрев, избрал...» (III, 72) и некрасовское поминовение Писарева: «Не рыдай так безумно над ним, / Хорошо умереть молодым! // Беспощадная пошлость ни тени / Положить не успела на нем <...> Русский гений издавна венчает / Тех, которые мало живут...» (II, 273). То, что перед нами звенья одной цепи, становится особенно понятным, если вспомнить «19 октября 1837 года», стихотворение, написанное с явной оглядкой на балладу Жуковского: «Блажен, кто пал, как юноша Ахилл, / Прекрасный, мощный, смелый, величавый, / В середине поприща побед и славы, / Исполненный несокрушимых сил! <...> А я один средь чуждых мне людей / Стою в ночи, беспомощный и хилый, / Над страшной всех надежд моих могилой, / Над мрачным гробом всех моих друзей...» — *Кюхельбекер В. К.* Избр. произведения: В 2 т. Л., 1967. Т. 1. С. 295—296. Стихотворение поэта, осужденного по делу 14 декабря, было впервые опубликовано в 1861 году («Отечественные записки», т. 139) и должно было привлечь внимание Некрасова и в связи с личностью автора, и как отклик на смерть Пушкина.

он — и не дает ответа» («Элегия», 1874)* или «Я дворянскому нашему роду / Блеска лирой своей не стяжал; / Я настолько же чуждым народу / Умираю, как жить начинал» («Скоро стану добычею тленья...», 1874** — II, 420, 430). «Похороны»,

* Заключительная строфа «Элегии» открывается легко распознаваемой цитатой из хрестоматийного образчика жанра, элегии «Вечер»; у Некрасова: «Уж вечер настает» (II, 420), у Жуковского: «Уж вечер... облаков померкнули края» (I, 76). Возникают отсылки к Жуковскому (как прямо к «Вечеру», так и к «целому» его поэзии) и далее: «волнуемый мечтами», «задумчиво брожу в прохладной полутьме», «пою в вечерней тишине». Распыленные по строфе реминисценции Жуковского не менее важны, чем одновременное цитирование пушкинского «Эха» и финальных строк первого тома «Мертвых душ» в ее горькой коде. Движение от стилизации пушкинской и «околопушкинской» гражданской лирики (первая строфа с реминисценциями «Деревни») через собственно некрасовское сочетание нарочито прозаизированной публицистики, общей поэтичности и «натуральных» жанрово-пейзажных описаний (вторая и третья строфы) к элегичности строфы четвертой утверждает неизменность трагической участи истинного поэта. Напомню, что «Вечер» заканчивается предчувствием смерти юного, отождествляемого с автором, «певца» и что в этой элегии нет примирительных нот «Сельского кладбища».

** Стихотворение строится на обсуждавшейся выше антитезе: ранняя (героическая) гибель, настигшая друзей поэта, — его затянувшееся мучительное и постыдное бытие, заставляющее ждать смерти как избавления. Скрыто возникнув в зачине («Тяжело умирать, хорошо умереть»), она развертывается и проясняется в финале: «Узы дружбы, союзов сердечных — / Все порвалось: мне с детства судьба / Посылала врагов долговечных, / А друзей уносила борьба. // Песни вещие их не допеты, / Пали жертвою злобы, измен / В цвете лет; на меня их портреты / Укоризненно смотрят со стен» (II, 430). Примечательно упоминание «вещих песен»: у Некрасова сраженный герой (революционер) оказывается поэтом. Потому авторство «добрых песен», подводящих смысловой итог формально незавершенной поэмы «Кому на Руси жить хорошо», умирающий (и полагающий свою жизнь прожитой неверно) Некрасов отдает юному Грише Добросклонову, которому «судьба готовила / Путь славный, имя громкое / Народного заступника, / Чахотку и Сибирь». Заглавный вопрос поэмы получает парадоксальный ответ: хорошо жить на Руси обреченному «младому певцу»: «Быть бы нашим странникам под родною крышею, / Если б знать могли они, что творилось с Гришею» (III, 240, 245).

в которых жители «небогатого села» распознают в «бедном стрелке» не сдурю совершившего страшный грех «барина» (напомню первые «отчужденные» определения — «голова бесшабашная», «чужой человек»), а исстрадавшегося человека (подразумевается, что беда может случиться с каждым), одаривают его последним освобождающим покоем, угадывают и выполняют его тайное желание, хранят память о нем — резкое исключение в ряду текстов Некрасова об отношениях интеллигента (народолюбца, поэта) и народа. Для того чтобы вопреки собственному скепсису претворить мечту о «народном признании» в достоверный и убедительный как для просвещенной публики, так и для простолюдинов поэтический текст, Некрасову было недостаточно устойчивых «утепляющих» автобиографических мотивов (герой — охотник; взаимная приязнь с крестьянскими детьми). Не могло привести к нужному результату и подключение к элегической традиции. Как правило, при резких стилевых трансформациях (прежде всего — прозаизации) такие некрасовские пьесы выдержаны в скорбной тональности старого жанра* (некоторые примеры приведены выше; в этой связи см. замечательный разбор «Последних элегий»**). Для решения «неразрешимой» задачи потребовалось переложить на «народный» (с привычными знаками фольклора) язык именно «Сельское кладбище» (отголоски русских версий «Падения листьев» в «Похоронах» даны «при свете» элегии Жуковского), сохраняя его глубинный смысл.

* Разумеется, значимой и для «Похорон»: крестьяне проникаются сочувствием к «стрелку» *после* его смерти. Мотив посмертного признания (после неприязни при жизни) занимает важное место в некрасовском поэтическом мире; ср. хотя бы: «Со всех сторон его клянут / И, только труп его увидя, / Как много сделал он, поймут, / И как любил он — ненавидя!» («Блажен незлобивый поэт...», 1852); «Что ты, сердце мое, расходилось?.. / Постыдись! Уж про нас не впервой / Снежным комом прошла-прокатилась / Клевета по Руси по родной. / Не тужи! пусть растет, прибавляется, / Не тужи! как умрем, / Кто-нибудь и о нас проболтается / Добрым словом» (1860) (I, 147; II, 45).

** Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 204—214.

Сходно (хотя и не тождественно) строится поэма «Мороз, Красный нос», где рассказ о крестьянском несчастье (безвременная кончина Прокла и безутешное горе Дарьи) постепенно обретает черты общечеловеческой трагедии с сильным лирическим (автобиографическим) подтекстом, что становится возможным тоже благодаря отсылкам к поэзии Жуковского, нескольким сложно друг с другом соотнесенным балладам.

2011

ВАЛЬТЕР-СКОТТОВСКИЙ ИСТОРИЗМ, ЕГО РУССКИЕ ИЗВОДЫ И «КНЯЗЬ СЕРЕБРЯНЫЙ»

В сравнительно недавно опубликованной работе А. А. Долинин убедительно показал, сколь существенны различия между романами Вальтера Скотта, в конечном счете утверждающими торжество прогресса и неизбежность общественного компромисса, и «Капитанской дочкой», где последовательное переосмысление Вальтер-Скоттовских повествовательных приемов, мотивов и идеологием превращает текст в «метаисторический роман, предвосхитивший и подготовивший <...> славянофильскую мифологизацию русской истории»*. Глубокие наблюдения исследователя могут быть дополнены сопоставлением финалов «Капитанской дочки» и «Роб Роя», который А. А. Долинин — вслед за М. Г. Альтшуллером — признает «главным образцом» пушкинской повести**. Фрэнк Осбалдистон награжден за благородство, верность долгу и человечность как соединением с возлюбленной — Дианой Вернон — и примирением с отцом, так и титулом баронета и дядюшкиным замком со всеми угодьями. Со временем он унаследует и процветающую (после временных неприятностей, в преодоление которых Фрэнк внес весомый вклад) фирму отца. Ясно, что устойчивое и достойное положение героя символизирует в очередной раз достигнутую социальную гармонию, исчерпанность общего конфликта «старого» и «нового» («дворянского» и «буржуазного») укладов и отражавшего его конфликта внутрисемейного. (Напомним, что Осбалдистон-старший был изгнан из отчего дома, а его законное наследство отошло к младшему брату, чьим наследником — в силу сложного стечения обстоятельств —

* Долинин Александр. «Вальтер-Скоттовский» историзм и «Капитанская дочка» // Тыняновский сборник. Десятые — Одиннадцатые — Двенадцатые Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. М., 2006. С. 194; в статье приведена основная литература по истории вопроса.

** Долинин Александр. Указ. соч. С. 177; Альтшуллер Марк. Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов. СПб., 1996. С. 251.

в итоге становится герой романа.) В отличие от Фрэнка (или героя волшебной сказки^{*}) Гринев обретает только семейное счастье — получает царскую (капитанскую) дочку, но без положенного «полцарства в придачу», что явствует из приписки Издателя: «Потомство их благоденствует в Симбирской губернии. — В тридцати верстах от *** находится село, принадлежащее десятерым помещикам»^{**}.

Сделанное словно бы мимоходом (но от того не менее значимое) замечание о незавидной доле наследников Гринева может интерпретироваться по-разному, но несомненно вносит печальную ноту в «сказочный» финал «Капитанской дочки». Соблюдение норм, зафиксированных в «сюжетогенных» пословицах («Береги платье снову, а честь смолоду» и «Долг платежом красен»), следование заветам «русской христианской этики»^{***} не гарантируют земного благополучия героев. Маша и Гринев сберегают свои души, обретают личное счастье, но социально-политические проблемы, обусловившие их злоключения, остаются не снятыми и, следовательно, угрожающими их потомкам — разумеется, не только десятерым симбирским помещикам, но и всему старинному дворянству, которое ныне обречено либо на униженное существование, либо на бунт (ср. дневниковую запись Пушкина от 22 декабря 1834 о разговоре с великим князем Михаилом Павловичем^{****}). Амбивалентность финала «Капитанской дочки» обусловлена пушкинской трактовкой «русской гражданской войны», где — по точной характеристике исследователя —

* Сказочный протагонист — общий литературный предок персонажей Вальтера Скотта и Пушкина, а сказка — общий прообраз их романов. О сказочной основе «Капитанской дочки» см.: *Смирнов И. П.* От сказки к роману // История жанров в русской литературе X—XVII вв. (= АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский дом). Труды отдела древнерусской литературы. Т. XXVII). Л., 1973. С. 284—320.

** *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977—1979. Изд. 4. Т. VI. С. 361.

*** *Долинин Александр.* Указ. соч. С. 183, 192.

**** *Пушкин А. С.* Указ. соч. Т. VIII. С. 44—45.

«ни у одной из враждующих сторон <...> нет определенной политической программы, идеологии, экономического плана или религиозной идеи, приговоренных историей к уничтожению, или, наоборот, триумфу»*. Цикличность русской истории, раз за разом проходящей сквозь очередное «смутное время», неотделима от того доминирования религиозной этики над собственно политикой, что и обеспечивает личное счастье героев-праведников**.

Многоплановый финал «Капитанской дочки» предполагал, кроме прочего, вопрос о возможности личного счастья безусловно благородных героев при отсутствии общественного благополучия и порядка. Отрицательный ответ на него, по нашему мнению, был дан в романе А. К. Толстого «Князь Серебряный», строящемся с постоянными оглядками и на романы Вальтера Скотта, и на русский извод Вальтер-Скоттовской традиции (прежде всего — на «Юрия Милославского»), и на «Капитанскую дочку»***.

* Долинин Александр. Указ. соч. С. 182.

** Здесь должно указать на еще одно различие между Пушкиным и Вальтером Скоттом. Шотландский романист безусловно понимал, сколь относителен «порядок», торжествующий в конце каждого из его романов. Иначе он просто не мог бы описывать в других романах другие — столь же напряженные и столь же «благополучно» в итоге разрешаемые — конфликты. Однако Скотт не делает акцента на повторяемости социальных коллизий и взаимосоотнесенности разновременных гражданских распрей, что глубоко важно для исследующего русское «метаисторическое противоречие» Пушкина. Характерно, что Пушкин обходит самый выигрышный в русской истории сюжет «торжествующего порядка» — конец Смуты и воцарение новой династии. Напомним, что именно до этой точки намеревался довести «Историю Государства Российского» Карамзин, что этой теме посвящен первый русский «Вальтер-Скоттовский» роман — «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» М. Н. Загоскина, что «мининский» и «сусанинский» мифы явились важными составляющими официальной идеологии николаевского царствования.

*** Насколько «Князю Серебряному» повезло с читателем (роман постоянно переиздавался как до революции, так и в советскую эпоху, хотя и числился по ведомству «отроческого чтения»), настолько же ему не повезло с исследователя-

В конце романа Серебряный, сохранивший моральную чистоту, отвергнувший путь Курбского, не нарушивший данного царю слова (из темницы разбойники его освободили насильно), оказавший Иоанну важные услуги (спасение царевича на Поганой Луже; победа над татарами; удавшийся призыв к разбойникам явиться с повинной) и «реабилитированный» ходом событий (Вяземский, которого Серебряный тяжело ранил в доме Морозова, теперь «назначен» изменником и казнен), должен получить награду. Царь предлагает ему вписаться в опричнину и сулит место «выбылого Вяземского»*. Ничто не должно помешать и браку Серебряного с возлюбленной — вдовой казненного Морозова; перед смертью боярин говорит: «Вдове же моей прощаю (имеется в виду любовь к Серебряному. — А. Н.), и вольно ей выйти за кого похочет» (401). Серебряный, однако, отвергает царскую милость и во главе «разбойничьего» полка отправляется на сторожевые рубежи, а Елена принимает постриг. Дело здесь не сводится к повышенной совестливости однажды согрешившей Елены (она, любя отбывшего в Литву Серебряного, вышла замуж за старика Морозова, дабы спастись от притя-

ми. Достаточно сказать, что в итоговых академических многотомниках роман этот либо не упомянут вовсе (см.: История русской литературы: в 4 т. Л., 1982. Т. 3), либо упомянут один раз — констатируется факт его существования с неверной (1863, вместо 1862) датой публикации (см.: История всемирной литературы: В 9 т. М., 1990. Т. 7. С. 88). Высокомерное отношение к роману, идущее от издательской рецензии Щедрина (впервые: Современник. 1863. № 4; ср.: *Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.*: В 20 т. М., 1966. Т. 5. С. 352—362), к сожалению, сказалось даже в новой ценной работе, содержащей ряд верных наблюдений, но подменяющей обсуждение исторической концепции, этики и литературных решений Толстого штампом полусторазековой выковки: «...“Князь Серебряный” был произведением явно устарелым уже к моменту своего появления» — *Альтшуллер Марк. Указ. соч.* С. 272.

* Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. М., 1963—1964. Т. 3. С. 419. Ниже роман цитируется по этому изданию (с исправлением советского орфографического произвола), страницы указываются в скобках; при цитировании других сочинений и писем Толстого в скобках указываются том и страница.

заний Вяземского, а потом не смогла одолеть старого чувства). При прощании с Серебряным Елена, ставшая сестрой Евдокией, после «частных» мотивировок («Кровь Дружины Андреевича была бы между нами. За меня он пошел под опалу, я же погрешила против него, я виновница его смерти!»*) обобщает: «...мы не могли быть счастливы. Да и кто теперь счастлив?» (430).

Счастье невозможно, потому что источник его тот же, что и у былых несчастий (и неотделимых от них прегрешений) героев — царская воля. Царь, намеревавшийся сосватать Елену Вяземскому, вынудил ее стать женой Морозова (отступить от любви к Серебряному и обмануть старика); царь казнил Морозова, тем самым дав возможность соединиться Елене и Серебряному (и так вновь согрешить перед Морозовым); царь же скрыто отнимает и этот шанс (если бы герои решили им воспользоваться), ибо посылает Серебряного на смерть. В последней главе о Серебряном говорится: «Он в тот самый год, как пришел на Жиздру, тому будет семнадцать лет, убит татарами, и вся его дружина вместе с ним полегла» (442). Гибель князя предсказана раньше, когда он осознает, что «было бы совестно радоваться в теперешнее время и что он не отчуждает себя от братий, но несет вместе с ними свою долю общего бедствия» (432). Серебряный выбирает смерть, как Елена — монастырь. Только так можно уйти от царя, ни противостоять, ни подчиняться которому Серебряный не может.

Финал романа полемически переосмысливает благостную развязку «Юрия Милославского». Герой загоскинского романа связан присягой «неправильному» царю (польскому королевичу Владиславу), которая не позволяет ему воевать

* Заметим, что решение Елены оказывается неожиданным не только для хитромудрого Годунова («Того не опасайся, чтоб она постриглась <...> не по любви она за Морозова вышла, незачем ей и постригаться теперь» — 424), но и для простодушного Михеича («Ну, а теперь (после смерти Морозова. — А. Н.), конечно, дело другое. Теперь ей некому ответа держать, царствие ему небесное! Да и молода она, голубушка, вдовой оставаться» — 421), и для самого Серебряного.

с захватчиками, — от присяги его освобождает Авраамий Палицын, принявший от Милославского монашеский обет. Затем Юрий, спасая возлюбленную (она же дочь злейшего врага и невеста польского военачальника) от ярости патристически настроенных разбойников, с нею венчается, дабы тут же сообщить жене о несостоятельности (тяжкой греховности) их брака, что стимулирует решение Анастасии стать монахиней. Безвыходную коллизию разрешает тот же Авраамий Палицын: «Ты не клятвopепреступник точно так же, как не самоубийца тот, кто гибнет, спасая своего ближнего <...> Ты обещался быть иноком, но обряд пострижения не был совершен над тобою, и, простой белец, ты можешь, не оскорбляя церкви, возвратиться снова в мир <...> вся твоя жизнь принадлежит Анастасии». И ниже: «Анастасья не произнесет обета расстаться навсегда с тобою. Я должен был сегодня постричь ее и завтра поеду в Хотьковскую обитель, но не для того, чтобы разлучить тебя с супругою, а чтобы привезти ее сюда и соединить вас навеки»*. Сходные мотивы получают новые огласовки и складываются в принципиально иную картину: церковь не властна освободить от долга перед царем** ; препоны для брака устранены (освобождающая Елену смерть Морозова эквивалентна смерти отца Анастасии, злодея Кручины-Шалонского), но брак все равно невоз-

* Загоскин М. Н. Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 275, 278.

** Этот мотив разработан в линии Максима Скуратова, гибель которого в битве с татарами предсказывает судьбу протагониста. Покинув Слободу, Максим оказывается в монастыре. «На боковых стенах были написаны грубо и неискусно притча о блудном сыне, прение смерти и живота да исход души праведного и грешного. Мрачные эти картины глубоко подействовали на Максима; все понятия о смирении духа, о безусловной покорности родительской власти, все мысли, в которых он был воспитан, оживились в нем» (322); Максим называет себя «великим грешником» и, признавшись в своих чувствах, слышит от игумена: «— Ты не любишь царя? Ты не чтить отца? Кто же ты таков?» (323). Грехи ему после исповеди отпущены, но уделом героя может быть лишь бегство от соблазна: либо пребывание в монастыре (что предлагает игумен — 325), либо ратоборство с иноплемениками, предполагающее скорую смерть.

можен; Серебряный (в отличие от Милославского) застаёт возлюбленную уже принявшей монашество. Если в судьбе Милославского читается воля Промысла («вижу ясно перст Божий, указующий тебе путь» — говорит Палицын*) и смысл ее вполне ясен, то не менее невероятное сцепление событий в романе Толстого приводит к итогу не только безотрадному, но и непонятному для героя: «И будет его жизнь идти своим чередом, не спрашивая, укладываются или нет его лучшие стремления в ее тяжелые требования, и долго она, может быть, будет плести свой пестрый узор, где каждая подробность, взятая отдельно, не имеет понятного смысла, но где все явления держатся меж собою неразрывною цепью, истекая одно из другого со строгою последовательностью» (432).

В мире, описанном Толстым, действуют те самые нормы, на которых строится мир «Капитанской дочки»: верность слову; благодарность (глава, в которой Перстень решает освободить Серебряного из тюрьмы, названа «Русский человек добро помнит» — 288, специально подчеркнуто, что выбор Перстня мотивирован его благодарностью князю, а не простодушным лукавством Михеича; как Максим, спасая Серебряного, убивает медведя**, так Серебряный, спасая

* Загоскин М. Н. Указ. соч. С. 276.

** Здесь намеренно вводится ассоциация с эпизодом «Дубровского» (почитавшийся безоружным Дубровский-Дефорж вынимает пистолет и убивает медведя), но со сдвигом (Серебряного при въезде в Слободу обезоружили, а потому понадобилось вмешательство Максима). Таких трансформированных цитат в романе не мало: оба свидания Елены с Серебряным (свидетелем второго становится Морозов, который из-за темноты не может распознать молодого соперника) ориентированы на балладу Пушкина «Воевода» (191—192, 201—202; ср. слова Морозова разоблаченной «поцелуйным обрядом» Елене — «тебя я не убью», подразумевающие, что боярин намерен убить на глазах у жены Серебряного — 273); «бунт станичников» (и их решение — идти не на Слободу, а на татар) напоминает бунт казаков в «Тарасе Бульбе»; когда мельник несколько раз выдает свою осведомленность в произошедших событиях за «тайное знание», читатель должен вспомнить «ложных колдунов» из «Юрия Милославского» — незадачливого Кудимыча и ловкого Киришу (но мельник оказывается настоящим колдуном!); в том же ряду стоит

Максима, рубит «рыжего песенника» — 206—207, 331); особое отношение к сироте (сиротство Елены заставляет Морозова стать ее защитником, взять в жены) и старику (ср. не слишком необходимое сюжетно заступничество Митьки за Михеича: «Ишь, сядой, потому старик. Я те говорю, не тронь, осерчаю!» — 289). Эти нормы признаются даже разбойниками. Одни из них несут царю повинные головы, другие выкупают грехи покорением Сибири, а детоубийца Коршун, который не может исповедоваться и даже молиться, идет в Слободу именно потому, что предчувствует: он будет схвачен и казнен и так искупит свои преступления (293, 305). Перед казнью Коршун произносит «Прости, народ православный! <...> Прости во всем, что я согрешил перед тобою. Заслужил я себе муку смертную, отпусти мне вины мои...» (403), почти точно «повторяя» предсмертные слова

освобождение Серебряного из тюрьмы (ср. освобождение Милославского Кишей, которое, однако, не противоречит — как у Толстого — воле героя, связанного словом), бросающееся в глаза сходство Михеича с Савельичем, немощь Вяземского на Божьем суде, напоминающая аналогичный эпизод «Айвенго» (отмечено: *Альтишуллер Марк*. Указ. соч. С. 271), снятый мотив русалочьего соблазнения (прямо перед появлением Серебряного Елена спрашивает у девушек, есть ли в Литве русалки — 190), обличения Василием Блаженным Грозного в сцене казни, отсылающие к «Борису Годунову» (юродивый отказывается от царских денег и просит «царя Ирода» не резать мальчишек, но «пробороть» его самого — 404—405), слова Иоанна «Я придумаю ему (Коршуну. — А. Н.) казнь примерную, еще не бывалую, не слыханную, такую казнь, что самого тебя (Малюту. — А. Н.) удивлю» (317), вторящие угрозе пушкинского Годунова Шуйскому («...тебя постигнет злая казнь: / Такая казнь, что царь Иван Васильич / От ужаса во гробе содрогнется» — *Пушкин А. С.* Указ. соч. Т. V. С. 230; сходный оборот позднее Толстой использует в «Смерти Иоанна Грозного», где Годунов говорит Битяговскому: «А я тебе грожу такую казнь, / Какой бы ни придумал и Малюта / Скуратов-Бельский, мой покойный тесть — 2: 174) и проч. Эти «сдвинутые» цитаты (все похоже, но не совсем так, а в итоге — совсем не так) поддерживают главные (смыслообразующие) перелицовки классических сочинений — «Капитанской дочки» и «Песни про царя Ивана Васильевича...», о которых ниже.

героя «Истории Пугачева: «Прости, народ православный; отпусти, в чем я согрубил перед тобою...»*.

Однако такие чувства (и такой удел) — достояние отнюдь не всех персонажей. В глазах выведенного на казнь Вяземского «не было заметно ни страха, ни раскаяния» (402), ибо он и прежде знал, что обрек себя греху (похищая Елену он кричит в ответ на призыв Морозова опаматоваться: «— Я опричник! слышь, боярин, я опричник! Нет у меня чести» — 274, а затем говорит похищенной: «Нет у меня чести, нет стыда <...> нет уж мне прощения в моем окаянстве» — 276)** . Федька Басманов дважды пытается произвести покаяние (соединив его с обличением царя, то есть превратив в «полуоправдание»), но безуспешно: при взятии под стражу «ему не дали продолжать» (392), а на помосте Малюта «ловким ударом сабли снес ему голову в тот самый миг, когда он готовился начать свою исповедь» (402), избавив Басманова от телесных мук, царя — от разоблачений, а народ — от горькой правды, но и не дав Федьке хоть как-то очистить душу. Без покаяния умирает Хомяк, забитый Митькой на Божьем суде (386; ср.: «видно, не доспел ему час», когда Митька вместо похитителя «нявесты» придавил разбойника Хлопку — 259). Самому Малюте не дано даже

* Пушкин А. С. Указ. соч. Т. VIII. С. 191.

** Вяземскому (уже проклятому, одержимому безответной любовью и из-за того ставшему опричником) было дано увидеть будущую казнь (гадание мельника — 179) и вспомнить это видение на плахе (402). Его немощь на Божьем суде одновременно объясняется психологически и мистически: Вяземский знает, что ладанка мельника бессильна, если противник окунул саблю в святую воду, как знает о правоте Морозова. Для Толстого подобного рода двойные мотивировки принципиальны (так будет и в «Смерти Иоанна Грозного»), хотя именно они отторгались даже наиболее расположенными современниками. Так 15 (27) июня Толстой сообщал жене: «Я читал Гончарову “Смерть Иоанна”. Он восхитился, но ты никогда не отгадаешь, что он осудил и даже сказал, что он на это *негодует* (курсив Толстого. — А. Н.). Зачем сбылось предсказание волхвов? Это, мол, невозможно. И зачем в “Серебряном”, которого он ставит очень высоко, сбывается предсказание мельника» (4: 163).

пострадать в дольном мире: верность предсказания Онуфриевны («...этот не примет мзды своей; по его делам нет и муки на земле; его мука на дне адовом; там ему и место готово; ждут его дьяволы и радуются ему» — 235) дважды подтверждено автором (261, 433). В той же сцене нянька — единственный персонаж романа, сострадающий царю, — пророчит своему питомцу ту же участь: «И тебе есть там место, Ваня, великое теплое место» (235); ср. выше: «На тебя и у самого Господа терпения-то не станет. Отречется Он от тебя <...> а сатана-то обрадуется, да шарх! и войдет в тебя» (234)*.

Грозный и опричники действительно одержимы злым духом, а потому для них привычные нормы оказываются недействительными или вывернутыми. Царь — в отличие от разбойника Коршуна (и мерцающего за ним Пугачева) — не способен признать себя грешником. «Все испытанное ночью (порыв раскаяния, овладевший царем после явления ему мучеников-жертв. — А. Н.) опять представилось ему обмороченьем дьявола» (240). Слушая Малюту, он думает: «Враг хотел помрачить разум мой, чтоб убоялся я сокрушить замыс-

* В «Смерти Иоанна Грозного» царь вспоминает слова Сильвестра: «Иване, берегись! / В тебя вселиться хочет сатана! / Не отвержай души ему, Иване!» (2: 143). Развивая в главах «Ночное шествие» и «Клевета» мотив одержимости царя и Малюты, Толстой несколько раз отождествляет их с бесами: «как чародей пугается недоброй силы, которую сам он вызвал, так Малюта испугался выражения, которое слова его вызвали на чертах Иоанна. С лица царя исчезло все человеческое» (242); «Поганая Лужа сделалась достоянием нечистой силы» (244; сделалась раньше, чем царь велел там убить царевича); плачущих детей (во время царского ночного молебна) матери унимают именем Малюты, что напоминает не только о народных страданиях Букой, но и о концовке «Ночи перед Рождеством»; ср.: «И при имени Малюты ребенок переставал плакать, в испуге прижимался к матери...» (238) и: «...бабы, как только расплакивалось у них на руках дитя, подносили его к картине (на которой Вакула намалевал черта. — А. Н.) и говорили: *он бачь, яка кака намалевана!* и дитя, удерживая слезенки, косилось на картину и жалось к груди своей матери» — Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2001. Т. 1. С. 184.

лы брата. Но будет не так. Не пожалею и брата» (241) — что и позволяет Малюте оклеветать царевича Иоанна и получить желанный приказ о его умерщвлении (в жертву приносится не двоюродный брат — Володимир Андреич, а сын).

Царь и царевич неспособны на благодарность. Правда, спасенный Серебряным и разбойниками от смерти царевич говорит «спасибо» избавителям «ласково, без обычного своего высокомерия» (258), но вскоре меняет тон: «А знаешь ли ты, — продолжал строго царевич, — что таким князьям, как ты, высокие хоромы на площади ставят и что ты сам своего зипуна не стоишь?», а после отказа Перстня от заступничества возмущается: «Как <...> ты не хочешь оставить воровства своего, когда я сам тебе мой упрос обещаю? Видно, грабить-то по дорогам прибыльнее, чем честно жить» (260). В эпизоде даны две ясные отсылки к «Капитанской дочке»: сперва царевич вспоминает песню «Не шуми, мати зеленая дубровушка» (она поется на пирушке Пугачева в Белогорской крепости), а затем варьирует суждение Гринева о калмыцкой сказке*, но новый контекст создает принципиально новый смысл: не сознание грешниками своей вины («о хоромах высоких среди поля чистого, о двух столбиках с перекладинкой» задумываются разбойники в предшествующей главе, прямо перед тем, как напасть на опричников у Поганой Лужи и невольно спасти царевича — 251) и смелое отстаивание перед лицом сильного своих убеждений, а жесткая констатация «закона», не знающего снисхождения. Царевич убежден, что разбойники были обязаны его спасти, а он им ничего не должен**. Аналогично и царь вовсе не награждает

* Пушкин А. С. Указ. соч. Т. VII. С. 314, 338.

** Здесь важна отсылка к XL—XLI главам «Айвенго» (воинство Локсли — Робин Гуда спасает Ричарда Львиное Сердце). Параллель отмечена М. Г. Альтшуллером с неточностью (у Толстого разбойники нападают на опричников вовсе не по призыву Михеича, как пишет исследователь, а просто в надежде на добычу), а смысловое различие не истолковано. Обитатели Шервудского леса «отдаривают» Черного Рыцаря за помощь при осаде замка (откликаются на звук рога, который их предводитель на такой случай и вручил союзнику), а король прощает добрым молодцам все, совершенное

Серебряного за его подвиг*. Строя эпизод на основе песни о гневе Грозного на сына (и приведя в тексте ее вариант по сборнику И. П. Сахарова «Песни русского народа»), Толстой опускает представленный в большинстве версий финал, где царь жалует спасителя (шурина по первой жене Никиту Романовича Захарьина-Юрьева) селом, в котором могут укрыться согрешившие: «Кто церкву покрадет, мужика ли убьет, / А кто у жива мужа жену уведет / И уйдет во село во боярское / Ко старому Никите Романовичу, — / И там быть им не в выдоче»**. Эта маркированная лакуна указывает на

«в его отсутствие и в порожденные им смутные времена», весело (пренебрегая опасностью) с ними пирует и выражает «твердую решимость ограничить произвол в применении лесных законов, под давлением которых так много английских йоменов превратилось в бунтовщиков» — *Скотт Вальтер*. Собр. соч.: В 8 т. М., 1990. Т. 6. С. 414, 423 (перевод Е. Г. Бекетовой). Сравнение с Ричардом (истинно великим королем) дискредитирует царевича Иоанна, которому недоступна мысль о том, что верно подданных в разбойники превратила опричнина. Эта тема возникает в рассуждении о дороге в Александрову слободу (203) и организует линию Митьки, у которого кромешники «нявесту взяли» (246, 364, 385); показательно описание Митьки на молитве: «...если б одежда и вооружение не обличали ремесла его, никто бы по добродушному лицу Митьки не узнал в нем разбойника» (293).

- * Неблагодарность Грозного и царевича отзывается смертью последнего от руки отца: в этот раз Серебряного рядом не оказалось, а Годунов, бросившийся меж царем и его сыном не смог (или не захотел?) спасти царевича. В то же время смерть Иоанна-младшего сопряжена с линией Скуратовых. Решаясь оклеветать и погубить царевича, Малюта мстит за свой разрыв с сыном и царю (из-за него Максим покидает отчий дом), и царскому сыну, обвинившему Максима на пиру («Он гнушается батюшкиной опричниной» — 222). Максим погибает от татарской стрелы, а Годунов, заместивший Малюту (прежде вошедший с ним в дружбу и женившийся на его дочери, то есть сестре Максима), по-своему выполняет заветное желание уже умершего тестя (одновременно торя себе дорогу к трону).

- ** Цитирую безусловно известный Толстому вариант песни — «Никите Романовичу дано село Преображенское»; см.: Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1977. С. 175—176.

связь неблагодарности царя и его неспособности быть настоящим милостивым.

Милость Грозного фиктивна, что подчеркнуто «сдвинутым» цитированием пугачевских эпизодов «Капитанской дочки». Честные ответы Серебряного на царские вопросы о столкновении князя с опричниками обрекают героя на казнь (формально приговор произносится хором опричников, но они лишь угадывают уже принятое царем решение). Смелое заступничество Максима Скуратова формально склоняет царя к милости, скорее всего — лицемерной: царь предполагает, что Серебряный уже казнен, и обвиняет в том своих присных: «Это вы, окаянные <...> это вы всегда подбиваете меня кровь проливать!» Узнав, что Годунов задержал казнь («На милость образца нет»), царь говорит ему: «Ты один знаешь мое сердце. Ты один ведаешь, что я кровь проливаю не ради потехи, а чтобы измену вывести. Ты меня не считаешь за сыроядца». И ниже, обращаясь к Серебряному: «ты да Борис, вы одни познали меня. Другие не так мыслят; называют меня кровопийцею, а не ведают того, что, проливая кровь, я заливаюсь слезами» (223, 225). Грозный здесь почти дублирует Пугачева: «Ты видел, что мои ребята смотрели на тебя косо; а старик и сегодня настаивал, что ты шпион и что надобно тебя пытать и повесить; но я не согласился <...> Ты видишь, что я не такой кровопийца, как говорит обо мне ваша братья»*. Разница в том, что самозванец говорит правду (Белобородов действительно требовал пытки и казни для Гринева**), а царь лукавит и оправдывает свои дея-

* Пушкин А. С. Указ. соч. Т. VII. С. 336.

** Пушкинской паре «Белобородов — Хлопуша» у Толстого соответствует пара «Малюта — Годунов», но и здесь отличия разительны. Хлопуша не столько защищает Гринева (он, а не Белобородов, говорит Пугачеву, что тот «торопится» казнить Швабрина «по первому наговору»), сколько возмущается свирепостью и коварством Белобородова: «Тебе бы все душить да резать <...> Разве мало крови на твоей совести? <...> я губил супротивника, а не гостя, <...> кистенем да обухом, а не бабым наговором» — Пушкин А. С. Указ. соч. Т. VII. С. 333—334. Годунова интересуют не высшие соображения, а Серебряный, в котором он видит полез-

ния. Решив быть милостивым с Максимом, царь, выслушав новую порцию правды (и подстрекательства царевича), не выдерживает роли и готов разгневаться (224); Максим избегает наказания только потому, что Малюта выгоняет его из палаты. Мужественные ответы сошедшего с плахи Серебряного царю импонируют, но к милости не ведут: он грозит земцам, обещает князю взыскать с него при новой вине и за старую и требует от князя клятвы, что тот всегда будет «ожидать наказания», какое царь захочет наложить (226) — ср. пугачевское «Казнить так казнить, миловать так миловать» после отказа Гринева «по крайней мере <...> не служить» против самозванца*. Условна и последняя милость царя Серебряному: простив «вторую вину» (сопротивление громящим дом Морозова опричникам) и вновь убедившись, что князь не может служить в опричнине, царь презрительно отпускает Серебряного и станичников к Жиздре (по сути — на смерть).

Обе сцены, сводящие царя с Серебряным, пронизаны отсылками к «Капитанской дочке». На пиру Малюта просит за Максима, как Савельич за Гринева («А уж если казнить кого, так вели меня казнить, не давай я, дурак, напиваться сыну допьяна!» — 222; ср. «Что тебе в смерти барского дитяти? Отпусти его <...> а для примера и страха ради вели повесить хоть меня старика»**). Тот же эпизод (и другие диалоги Савельича с Пугачевым) подсвечивает появление Михеича при втором объяснении царя и Серебряного (416—419;

ного и безопасного для себя сотрудника (ср. его позднейшее признание: «А ты, когда поступил бы на место Вяземского да сделался бы оружничим царским и был бы в приближении у Ивана Васильевича, ты бы этим всей земле послужил. Мы бы с тобой стали идти заодно и опричнину, пожалуй, подсекли бы! <...> А было бы нас двое около царя, и силы бы удвоились. Таких людей, как ты, немного князь. Скажу тебе прямо: я с нашей первой встречи рассчитывал на тебя» — 423). Дважды спасая Серебряного (второй раз — в темнице, когда Малюта рвется пытать князя, — 296), он действует хитростью (ср. прямоту Хлопуши).

* Пушкин А. С. Указ. соч. Т. VII. С. 316.

** Там же. С. 308.

здесь, кроме прочего, глумливое предложение царя Михеичу взять в жены няньку Онуфриевну предсказывает матримониальную катастрофу Серебряного: если немислим «трагический» брак, то не случится и соединение героев). Ср. также: «Когда в первый раз Иоанн осудил его на смерть, он твердо шел на плаху; но здесь, в темнице, скованный цепями, изнуренный голодом, он не в силах был вынести этого голоса и взгляда» (Малюта собирается пытать князя — 296) и «...то, на что я готов был под виселицей в глазах всего народа и в первом пылу негодования, теперь казалось мне бесполезной хвастливостью»*. По-разному трансформируя пушкинский «материал», Толстой заставляет читателя постоянно сопоставлять свой текст с «Капитанской дочкой» и таким образом выявляет всю сомнительность «милостивости» Грозного**.

Не менее сомнительна и справедливость царя. Здесь Толстой заставляет читателя вспоминать не «Капитанскую дочку», а «Песню про царя Ивана Васильевича...», сюжет которой воспроизводится в романе, но опять-таки с резки-

* Пушкин А. С. Указ. соч. Т. VII. С. 315.

** Даже в последней главе, где царь от милости формально не отступает (прощает Перстню-Кольцу и другим разбойникам, покорившим Сибирь, все вины), его дар оказывается смертоносным: Иоанн посылает Ермаку кольчугу, из-за которой, по преданию, атаман утонул в Иртыше. Толстой прямо к легенде не отсылает (предполагая знакомство читателей с VI главой IX тома «Истории Государства Российского» и/или думой Рылеева); важно, однако, что самый чистый герой романа — Митька — не может при примерке «пролезть» в царскую кольчугу. Этот данный намеком сюжет сигнализирует о мнимом благополучии финала: станичники искупили свои грехи, но не грехи Грозного, воздаянием за которые станет Смута, о приближении которой читатель должен помнить и без авторских указаний. Отсюда зловещий призыв в последней — внешне фиксирующей благополучие — фразе собственно романного текста: «...гости разошлись, очарованные радушием Бориса Федоровича» (445). Выше сказано, что в Годунове «уже совершился тот переворот, который, по мнению современников, обратил в преступника человека, одаренного самыми высокими качествами» (436), а в послесловии упомянуты «смутные годы самозванцев» (445).

ми смысловыми сдвигами. В поэме Лермонтова царь воплощает абсолютную справедливость (вовсе не подразумевающую жестокость!). Возмущенный мрачностью Кирибеевича на пиру, он считает должным спросить, почему опричник гнушается «царской радостью»; узнав о причинах печали опричника, готов пособить, но делает оговорку «Как полюбишься — празднуй свадьбку, / Не полюбишься — не прогневайся»; царь не знает о посягательстве Кирибеевича на жену Калашникова; когда Калашников своей волей превращает потешный бой в суд Божий и наносит удар «прямо в левый висок со всего плеча», разгневанный царь все же спрашивает купца «Вольной волею или нехотя / Ты убил насмерть мово верного слугу»; казня Калашникова, Иван Васильевич руководствуется юридическими нормами, бесспорными и для купца («Прикажи меня казнить — и на плаху несть / Мне головушку повинную»), тут же выполняя последние просьбы Калашникова (поддержка жены, детей и братьев преступника); особая торжественность казни свидетельствует об уважении царя к убийце его «лучшего бойца» и признает его право на такой выбор (с твердо обусловленными, заранее известными купцу последствиями)*. У Толстого царь собирается сватать Елену, зная о том, что она не любит Вяземского, и не допуская ослушания (182); он провоцирует Вяземского на похищение мужней жены, рассказывая сказку «слепого Фильки» и тут же посылая Вяземского к Морозову (217); когда Вяземский после обвинений Морозова напоминает о царском «дозволении», Иоанн тут же его опровергает (367); несмотря на очевидность лжи Вяземского царь назначает Божий суд (368—369); хотя «домогательство» проигравшего бой Вяземского выставить вместо себя охотника «было противно правилам», царь дает на то согласие (и лишь опасение «в Божьем суде прослыть пристрастным» заставляет его дать такое же право Морозову — 382—383); царь дает приказ спасти поверженного Хомяка, хотя Митька имеет право добить противника (386); победа Морозова на Божьем суде

* Лермонтов М. Ю. Полн. собр. стихотворений: в 2 т. Л., 1989. Т. 2. С. 398, 401, 407—409.

ведет его к новым унижениям: царь знает, что боярин не сядет «ниже Годунова», и тем самым провоцирует Морозова на новое послушание, наказанием за которое станет заранее приготовленный «шутовской кафтан», а затем — лживые обвинения и казнь, которая уравнивает Морозова с Вяземским (393, 395, 398, 401). По сути, царь отменяет приговор Божьего суда, то есть идет против Бога, но и здесь действует непоследовательно: назначенные Морозову муки (под которые и составлялись обвинения) Иоанн, «по непонятной изменчивости нрава, а может быть, и вследствие общей любви москвитян к боярину», заменяет «скорой смертью», что подается как царская милость (401). Если милосердие Пугачева и Екатерины оборачивается справедливостью, а справедливость лермонтовского Ивана Васильевича подразумевает милость, то у Толстого царь в равной мере чужд «закону» и «благодати». Иоанн знает только свою волю.

Не только царь, но и почти все персонажи приравнивают ее к воле Бога. Обличать Иоанна смеют только Василий Блаженный и пожалованный в шуты Морозов. Шут, как и юродивый, обладает особыми правами (которые впрочем, не спасут Морозова от казни, и едва спасут Блаженного — от убийства царя удерживает ропот толпы, вместо юродивого Иоанн пронзает «первого попавшегося ему под руку» из осужденных — 405). Пока Морозов оставался боярином (пусть опальным), он вел себя иначе: рассказав Серебряному о помрачении и собственноручных преступлениях царя, боярин провозглашал здравицу Иоанну (199); узнав, что ненавистный Вяземский прибыл по воле государя, торжественно встречал его хлебом-солью (264). Морозов-обличитель напоминает князя Михайлу Репнина (о его смерти Морозов рассказывал Серебряному, хотя сюжет этот был известен большинству читателей по «Истории...» Карамзина, а сам Толстой использовал его в ранней балладе), однако автор таким образом не «удваивает» персонажей, а, как и в ряде отмеченных выше случаев, вкладывает в знакомый текст новый смысл. Укоряя царя, Репнин уповал на его «выздоровление»:

Тут встал и поднял кубок Репнин правдивый князь:
«Опричина да сгинет! — он рек, перекрестясь. —

Да здравствует во веки наш православный царь!
Да правит человеки, как правил ими встарь» (1: 233).

У Морозова надежд нет — время самообмана, которому отдали дань и Репнин, и сам Морозов, и Серебряный, прошло, но большинство персонажей упорствуют в заблуждении. Даже осуждая Иоанна, а не опричнину (Серебряный говорит Елене: «Не татары, а царь губит Русь» — 430), они не могут увидеть за преступлениями — стратегию и понять, что она в точном смысле богопротивна. Меж тем молясь о том, «чтобы не было на Руси одного выше другого, чтобы все были в равенстве, а он бы стоял один надо всеми, аки дуб во чистом поле!», царь отрицает не те или иные установления, но суть божественного миропорядка. Об этом знают вечные звезды: «Ах, ты гой еси, царь Иван Васильевич! Ты затеял дело не в добрый час, ты затеял, нас не спрашаючи: не расти двум колосьям в уровень, не сравнивать крутых гор с пригорками, не бывать на земле безбоярщине!» (227).

Переходя от прозы к стиху, Толстой отсылает не столько к былинной традиции, сколько к лермонтовской «Песне...», где царь — центр и стержень правильно устроенного мира («Не сияет на небе солнце красное, / Не любуются им тучки синие — / То за трапезой сидит во златом венце, / Сидит грозный царь Иван Васильевич»*), а правом на свою «правду», судьбу и личностное достоинство обладают все три героя, чьи имена входят в название поэмы. Толстовскому же Иоанну ненавистен всякий сколько-нибудь выходящий из ряда человек; он губит не только «чужих» (тех, кто дерзает морально осудить царя), но и «своих», что так или иначе «своевольничают» (Басманов, Вяземский, царевич Иоанн), полагаются не на одну царскую волю, но на свои заслуги или колдовскую помощь, вступают в союз с нечистым, словно

* Лермонтов М. Ю. Указ. соч. С. 398.

нарушая «прерогативу» царя*, — так бьет «своих» обезумевших на охоте кречет Адраган (300).

Люди (включая самых душевно чистых) видят в действиях Иоанна эксцессы, которые объясняются происками дурных слуг и/или колдовством. Они этим удручены, но в принципе убеждены: «на то и царь, чтобы карать и миловать» (195), то есть не допускают какой-либо возможности ограничения царской воли. Этим и пользуется Иоанн, вводя опричнину по «уговору», приняв который земцы легитимизируют то, что считают беззаконием. Праведник Морозов объясняет Серебряному, почему иначе поступить было нельзя: «Разве царю можно указывать? Разве он не от Бога?» (198). Этот тезис возникает в романе постоянно, но он характеризует персонажей, а не выражает авторскую позицию, представленную в эпиграфе из Тацита, предисловии и послесловии.

«Возмутительные явления» Иоаннова царствования «были подготовлены предыдущими временами, и земля, упавшая так низко, что могла смотреть на них без негодования, сама создала и усовершенствовала Иоанна» (445). Грозный был «проявлением Божьего гнева», но гнева не за некие отвлеченные прегрешения, а за долгое «отсутствие общественного мнения» (445; и добавим: ослабление чув-

* В этой связи отметим демоническую роль мельника, «помощь» которого губит Вяземского («Корень душит меня! <...> Анафема тебе, колдун <...> анафема, что обманул меня!» — кричит он на Божьем суде — 381) и Басманова (в его ладанке нашлись «лягушачьи кости» — 391). Мельник, как и положено агенту нечистой силы, двусмысленно предупреждал клиентов об опасности, что не могло остановить избравших дьявольский путь с понятным финалом. Выведенному на казнь мельнику безразличен Вяземский (он и раньше знал, что с князем будет), но при этом колдун уверен: его-то злые духи в беде не покинут («Подымися ветер от мельницы, налети на врагов моих! <...> Разметай костер, загаси огонь!»). Нечисть, однако, и здесь блюдет свои правила: ветер, «как будто повинувшись заклинаниям», поднялся, но не затушил, а раздул костер. Ср. также «огненное» исчезновение двух демонических локусов: по пути в монастырь Серебряный видит свежее пожарище на месте мельницы (427), а в послесловии сообщается, что слободской дворец сгорел от зимней грозы (446).

ства личного достоинства). Приятие этого гнева как данности, отождествление Божьей воли и воли одержимого сатаной царя, отказ от противодействия злу усугубляют общую вину, готовят будущие несчастья и, по сути, является кошунством*.

В романе эти мысли проводятся прикровенно, но позднее Толстой их будет высказывать прямо, в частности, в двух балладах, расшифровывающих намеки «Князя Серебряного». Так, в «Змее Тугарине» (1867) перефразируется пророчество Морозова; ср.: «Нахлынет орда на Москву, и не будет воевод отстаивать святыни Господней. Запылают храмы Божии с мощами святителей, настанут опять Батыевы времена. И будешь ты, царь всея Руси, в ноги кланяться хану и, стоя на коленях, стремя его целовать!» (396) и:

Настанет тяжелое время,
Обнимут твой Киев и пламя и дым,
И внуки твои будут внукам моим
Держать золоченое стремя! (1: 257).

Морозов не может точно предсказывать будущее (таким знанием в мире Толстого обладают лишь персонажи, так или иначе связанные с дьяволом: мельник в «Князе Серебряном», волхвы — в «Смерти Иоанна Грозного», балладный Тугарин), поэтому он предсказывает не Смуту, а новое иго, подобное игу старому. Но согласно Толстому, рабствование татарам и подготовило царствование Грозного, предсказанное Тугариным:

И честь, государи, заменит вам кнут,
А вече — каганская воля!

.....

* О Смуте говорит автор в послесловии; намеки есть и в тексте романа. Таково появление среди персонажей разбойника Хлопки, который — с худшей частью шайки Перстня — не пойдет виниться перед царем, а будет продолжать свой промысел. Так называемое «восстание Хлопка» (1603) станет прологом Смуты.

И время придет,
Уступит наш хан христианам,
И снова подымется русский народ,
И землю единый из вас соберет,
Но сам же над ней станет ханом!

И в тереме будет сидеть он своим,
Подобен кумиру средь храма,
И будет он спины вам бить батожем,
А вы ему стукать и стукать челом —
Ой срама, ой горького срама (1: 258).

Зачин эпизода с неназванным, но узнаваемым Грозным в «Потоке-богатыре» (1871) («Вдруг гремят тулумбасы; идет караул / Гонит палками встречных с дороги» — 1: 309) варьирует описание царского выезда на казнь в романе: «Тишину прервал отдаленный звон бубен и тулумбасов <...> Впереди ехали бубенщики, чтобы разгонять народ и очищать дорогу государю, но они напрасно трясли бубны и били вощагами в тулумбасы: нигде не было видно живой души» (399). В романе москвичей нужно сгонять на казнь, а их ропот спасает Блаженного. В балладе Толстой убирает смягчающие оттенки: вся толпа валится перед царем «на брюхи», прежде воскликнув: «То земной едет бог, / То отец наш казнить нас изволит», что вызывает удивление и негодование Потока:

Мы честили князей, но не эдак!
Да и полно, уж вправду ли я на Руси?
От земного нас бога Господь упаси!
Нам писанием велено строго
Признавать лишь небесного Бога (1: 309—310).

Именно об этом забыли все герои «Князя Серебряного». Толстой вовсе не считает их терпение добродетелью, на что прямо указывает эпиграф из Тацита: «А тут рабское терпение и такое количество пролитой дома крови утомляет душу и сжимает ее печалью. И я не стал бы просить у читателей

в свое оправдание ничего другого, кроме позволения не ненавидеть людей, так равнодушно погибающих» (159)*.

Поступившись главным (признав «земного бога»), герои Толстого не замечают, что их личная нравственность оказывается бессильной, что зло вводит в соблазн все больше народу**, что сами они невольно впадают в грех (таков грех Елены и Серебряного перед Морозовым). Если Серебряный утешает себя тем, «что он в жизни шел прямою дорогой и ни разу не уклонился умышленно» (432), то сознание одиночества и бессмысленности будущей жизни от того не слабеет. Если автор сочувствует светлым героям (примиряющий последний абзац романа), то это не значит, что он не видит их

* Ср. реплику Толстого на стихи Тютчева, смысл которой не сводится к недовольству дурным хозяйствованием: «Одарив весьма обильно / Нашу землю, Царь небесный / Быть богатою и сильной / Повелел ей повсеместно. // Но чтоб падали селенья, / Чтобы нивы пустовали — / Нам то благословенье / Царь небесный дал едва ли! // Мы беспечны, мы ленивы, / Все из рук у нас валится, / И к тому ж мы терпеливы — / Этим нечего хвалиться» (1: 197). «Терпение» здесь стоит в одном ряду с другими — названными и подразумеваемыми — свойствами национального характера, которые на протяжении столетий не позволяют завести на Руси истинный порядок.

** В романе не раз утверждается, что разбойники лучше опричников (приключения Серебряного начинаются с того, что он принимает царевых слуг за станичников) — и это справедливо, но не отменяет преступлений тех, кого опричнина довела до разбоя. Мысль эта тревожила Толстого. Дав самому чистому персонажу — Митьке — наилучшую участь (он не погибает с дружиной Серебряного и не грабит с Хлопком, а покоряет Сибирь с Ермаком и Перстнем-Кольцом), писатель вновь изобразит чистосердечного увальня в трагедии «Царь Борис»: тут Митька — разбойник в шайке Хлопка-Косолапа, которую соблазняет встать за «царя Дмитрия» Посадский; одолев прежде непобедимого Митьку в кулачном бою, этот демонический персонаж (дважды назвав противника «тезкой», Посадский намекает, что он и есть чудесно спасенный царевич) преуспевает в своем замысле — разбойники решают пристать к «царевичу» и идти на Годунова (2: 462—464). Так Россия (и Митька) вступают в Смуту, причина которой не только преступление Бориса, но и разгул всей земли, ровно в той же мере обусловленный царствованием Грозного.

вины. Личное счастье невозможно и потому, что всем русским людям плохо, и потому, что даже лучшие из них счастья не заслужили.

Из письма Толстого С. А. Миллер (будущей жене) от 13 декабря 1856 мы знаем, что писателя тревожила бесхарактерность заглавного героя («бледнее всякого *jeune-premier*»), что он думал «сделать его глупым и храбрым, дать хорошую глупость», но опасался, что тогда князь «слишком был бы похож на Митьку» (4: 93). О простодушии князя Толстой говорит на первых же страницах, но двойником Митьки все же его не делает. В конце романа Серебряный начинает нечто смутно понимать, хотя и не может «облечь в ясные очертания» (432). Вот его последняя беседа с Годуновым (уже после отказа от царской милости): «Каждому, Борис Федорович, Господь свое указал: у сокола свой лет, у лебедя свой; лишь бы в каждом правда была.

— Так ты меня уж боле не винишь, князь, что я не прямою, а окольную дорогой иду?

— Грех было бы мне винить тебя <...> Все на тебя надежду полагают; вся земля начинает смотреть на тебя!».

Затем князь обещает не верить будущей клевете на своего собеседника (424). Конечно, тут фиксируется предусмотрительность Годунова (которому нужно, чтобы благородный князь стал при необходимости его защитником), но не менее важно, что Серебряный Годунова заранее оправдывает — и перелагает на него ответственность за будущее «всей земли». Уклоняясь от близости к царю, князь ставит свою чистоту выше общей пользы. Толстой констатирует: Годунову не удалось при дворе Грозного сохранить совесть. Но одновременно писатель осторожно сеет подозрение: так ли бы случилось, если бы Серебряный был долгие годы рядом с Борисом? Быть вдвоем при царе Серебряному предлагает не только Годунов (423), но и негодяй Басманов (356), что должно бросить еще одну тень на Годунова и его интриганскую затею. Но о том же говорит во время битвы Максим Скуратов: «Так стало мне ясно, сколько добра еще можно сделать на родине! Тебя царь помилует <...> А ты возь-

ми меня к себе; давай вместе думать и делать, как Адашев с Сильвестром» (350). Упоминание погубленных царем праведных советчиков свидетельствует не о наивности, но об убежденности персонажа: Адашев и Сильвестр погибли, но какое-то время боролись за душу царя, остерегали его от зла и сделали много доброго, значит, надо повторить их подвиг. Умирая, Максим завещает Серебряному: «Сделай же один, что хотели мы вдвоем сделать» (351), то есть «предсказующе» цитирует «Голос с того света» Жуковского:

Друг, на земле великое не тщетно;
Будь тверд, а здесь тебе не изменят;
О милый, здесь не будет безответно
Ничто, ничто: ни мысль, ни вздох, ни взгляд.

Не унывай: минувшее с тобою;
Незрима я, но в мире мы одним;
Будь верен мне прекрасною душою;
Сверши один начатое вдвоем»*.

Завета Максима Серебряный не исполняет, и не случайно именно воспоминания о погибшем названном брате, который один сумел бы помочь князю действовать правильно, повергают Серебряного в полное отчаяние. За фрагментом о Максиме следует описание леса, в котором князь исчезает навсегда (432—433).

Разумеется, о вине Серебряного в «уклонении» говорится осторожно (тут важен отрицательный пример Годунова, которому, напомним, Серебряный дал возможность действовать в одиночку!), но все же этот мотив ощутим. В этой связи обратим внимание на номинацию протагониста. Он полный тезка первого царского шурина, Захарьина-Юрьева, но в от-

* Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. М., 2000. Т. 2. С. 56. То, что у Жуковского звучит голос возлюбленной, сути дела не меняет, особенно учитывая шиллеровский генезис стихотворения (стихотворение «Текла. Голос духа», которое свободно варьирует Жуковский, связано с романом Теклы из «Пикколомини»).

личие от персонажа «Смерти Иоанна Грозного», что остался при царе до конца и сохранил чистоту (хотя поздно разгадал и не сумел остановить Годунова), князь бесследно сгинул, а не стал родоначальником новой династии и фольклорным героем. (Читатели романа знали, что в народных песнях спасителем царевича был другой Никита Романович.) Упомянутая же в летописях и «Истории...» Карамзина фамилия князя происходит от металла благородного, но чуть сомнительного, всегда уступающего «золоту». Князя Золотого Толстой на Руси не нашел.

Задуманный в конце 1840-х годов «Князь Серебряный» оспаривает наиболее влиятельные об эту пору литературные трактовки русской истории. Толстого не устраивает лермонтовская апология справедливости Грозного, и потому он перестраивает сюжет «Песни...», а лермонтовским размером произносит высший — «звездный» — приговор царю. Он отрицает успокаивающий оптимизм Загоскина (характерный не только для «Юрия Милославского», но и для «Аскольдовой могилы» и романов из петровской эпохи — «Русские в начале осмнадцатого столетия» и «Брынский лес», которые также завершаются преодолением «временных трудностей»), и потому избирает предметом не выход из Смуты, но вхождение в Смуту, тема скрытого, но неуклонного приближения которой для «Князя Серебряного» не менее важна, чем злодейства Иоанна. Глубоко прочувствовав смысловую неоднозначность историософской концепции «Капитанской дочки», он переставляет пушкинские акценты. Система религиозно-этических норм (при отсутствии норм, подразумевающих права личности, значимость «общественного мнения» и пусть трудно, но достигаемый консенсус между государем, первенствующим сословием и народом) сохраняет обаяние (отсюда резкое разделение праведных героев и Иоанна с присными; отсюда возможность личного покаяния для разбойников, которые все же лучше опричников), но отчетливо обнаруживает «изнанку» (общее искажение «правды» — его аналогом у Пушкина была крайняя жесткость обеих противобор-

ствующих в пугачевщину сторон; перспектива новых смут, которую, как помним, не упускал из виду и Пушкин). Эта смысловая коррекция вела к отказу от «счастливого конца» (и в личной, и в государственной сферах) и «проблематизации» казавшегося идеальным героя, который сохраняет чистоту, но не исполняет скрыто возложенной на него миссии спасителя. В этом плане князь Серебряный оказывается сродни Обломову (создатель которого не случайно восхищался романом Толстого), царю Федору и князю Мышкину. Поражение Серебряного (и большинства светлых героев русской литературы) столь же закономерно, как торжество любимых героев Вальтера Скотта или Диккенса. Ориентация Толстого на «устаревший» жанровый образец и введение в роман «сдвинутых» цитат из «Айвенго» (спасение царевича разбойниками, слабость Вяземского на Божьем суде) не были следствием малой изобретательности автора или стремления состязаться с Вальтером Скоттом на его поле. Жанр и отсылки указывали на принципиальное отличие нашей истории от истории западноевропейской, выпадение России из которой Толстой считал первой, главной и не преодоленной национальной трагедией.

«ВОНЗИЛ КИНЖАЛ УБИЙЦА НЕЧЕСТИВЫЙ...»: АВТОРСТВО И СЕМАНТИКА ТЕКСТА

«История о камергере Деларю» была впервые представлена публике в последнем из «Трех разговоров о войне, прогрессе и конце человеческой истории...» как неизданное стихотворение Алексея Толстого*. Хотя некоторые современники подозревали Владимира Соловьева в мистификации (что соответствовало репутации автора «Трех разговоров...»), немногочисленные исследователи этого текста уверенно приписывают его А. К. Толстому. Под названием «Баллада о камергере Деларю» он был включен в двухтомное Полное собрание сочинений Толстого (1894). Начиная с подготовленного И. Г. Ямпольским «Полного собрания стихотворений» (Большая серия «Библиотеки поэта», 1937), стихотворение печатается во всех претендующих на относительную полноту изданиях Толстого в основном корпусе либо без названия, либо под заголовком <Великодушие смягчает сердца>, восходящим к списку А. Н. Пыпина. Аргументы в пользу авторства Толстого суммированы в комментариях Е. И. Прохорова ко второму изданию Толстого в Большой серии «Библиотеки поэта» и И. Г. Ямпольского к третьему изданию**. Не отрицая это решение в принципе, заметим, что его невозможно счесть строго доказанным.

Тот факт, что в двух упоминаемых исследователями списках (архив А. Н. Майкова в Российской Национальной библиотеке и архив А. Н. Пыпина в Пушкинском Доме), стихотворение атрибутируется Толстому, в равной мере может свидетельствовать как о его авторстве, так и о том, что Соловьев вел мистификаторскую игру тонко и начал ее до публикации «Трех разговоров...». Ровно так же обстоит дело

* Соловьев В. С. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 713. Первая публикация третьего «разговора» — Книжки недели. 1900. Январь.

** Толстой А. К. Полн. собр. стихотворений: В 2 т., Л., 1984. Т. 1. С. 580—581; Толстой А. К. Полн. собр. стихотворений и поэм. СПб., 2004. С. 654—655.

с иллюстрацией к обсуждаемому тексту Ф. Л. Соллогуба, скончавшегося в 1890 году (почти за десять лет до создания «Трех разговоров...»). Подпись, которой сопровождается рисунок доброго приятеля Соловьева, — «Писал граф Толстой, рисовал граф тоже не худой» (то есть граф Соллогуб)*, скорее намекает на двусмысленность ситуации, чем однозначно разрешает проблему авторства. Допустимо предположить, что стихи были написаны Соловьевым еще в 1880-х годах (когда сформировалось новое учение Л. Н. Толстого, опровержением которого мыслится история великодушного камергера в контексте «Трех разговоров...»**) и тогда же представлены некоторым литераторам как сочинение

* Цит. по: Толстой А. К. Полн. собр. стихотворений: В 2 т., Л., 1984. Т. 1. С. 580; ср.: Давыдов В. Н. Из прошлого. М., 1913. С. 199.

** В начале следующего десятилетия (однако задолго до «Трех разговоров...») Соловьев дважды иронизирует в стихах над воззрениями Л. Н. Толстого. Так, идея рассказа Толстого «Чем люди живы» (1881) полемически переосмысливается в одноименном (но со знаком вопроса в заголовке) лирическом стихотворении (1892): «Люди живы той любовью, / Что одно к другому тянет, / Что над смертью торжествует / И в аду не перестанет». Абсолютизация Толстым заповеди «не убий», распространяемой им на все живое (включая насекомых), вызывает насмешку в стихотворении «Душный город стал несносен...» (1892): «Поднялись на бой открытый / Целые толпы — / Льва Толстого фавориты / Красные клопы. // Но со мною не напрасно / Неба лучший дар — / Ты, очищенный прекрасно, / Галльский скипидар <...> О любимец всемогущий / Знатных римских дам, / Я роман Толстого лучший / За тебя отдам. // От романов сны плохие, / Аромат же твой / Прогоняет силы злые / И дарит покой» — Соловьев Владимир. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 86, 152—153. В «Трех разговорах...» Г[-н] Z противопоставляет стихи о Деларю как религиозно-философскому учению незначительного, но угадываемого Л. Н. Толстого, так и его классической прозе: «И у меня нет ни малейшего сомнения, что, когда герои иных всемирно знаменитых романов, искусно и серьезно распахивающих психологический чернозем, будут только литературным воспоминанием для книжников, этот фарс, в смешных и дико карикатурных чертах затронувший подпочвенную глубину нравственного вопроса, сохранит всю художественную и философскую правду» — Соловьев. В. С. Соч. Т. 2. С. 713.

А. К. Толстого. В рамках этой гипотезы стратегия Соловьева рисуется следующим образом: ему было важно противопоставить воззрениям Л. Н. Толстого не собственные суждения, но «независимый» текст известного писателя. То, что умерший в 1876 году А. К. Толстой никак не мог откликнуться на позднее возникшее учение своего дальнего родственника, придавало стихам о великодушии своеобразное «пророческое звучание»; то, что один Толстой загодя опровергал другого — усиливало комический эффект*. Ничто не мешало возобновить «кружковую» игру в предназначенных широкой публике «Трех разговорах...». Более того, сопроводить стихи почившего признанного писателя комплиментарными (и необходимыми Соловьеву) толкованиями было куда уместнее, чем проделать эту операцию с текстом собственным (кото-

* О скептическом отношении А. К. Толстого к прозе Л. Н. Толстого Соловьев, вероятно, знал от вдовы поэта. Ср. впечатления А. К. Толстого от пятого тома «Войны и мира» (письмо Б. М. Маркевичу от 26 марта 1869; оригинал по-французски): «...вижу предвзятое стремление доказать, что все, начиная от Наполеона и кончая офицером без сапог, все без исключения действуют как сомнамбулы, не зная, ни куда они идут, ни чего хотят. Это особенно заметно в эпизоде с Ростопчиным и Верещагиным. Одно из двух — либо Ростопчин хотел нагнать страху и отдал изменника на растерзание, либо он принес в жертву человека, чтобы спастись самому. Ничего этого, однако, нет у Толстого. Ростопчин отдает Верещагина на растерзание *потому, что он не в духе*. Это уж слишком, здравого смысла тут вовсе нет. Бедный Толстой так боится всего великого, что прямо предпочитает ему смешное» — *Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. М., 1964. Т. 4. С. 271—272.* Соловьев, если автором «Вонзил кинжал убийца нечестивый...» был он, имел некоторые основания считать А. К. Толстого своим союзником. В третьем «разговоре» даются отсылки к сочинениям как «одного», так и «другого» Толстого. Г[—н] Z цитирует концовку «Сна Попова», Политик (с небольшой неточностью) — «Я вкус в том нахожу» («Эпиграмма № 1» Козьмы Пруткова), а Генерал — «Песню про сражение на реке Черной 4 августа 1855 г.». Характерно, однако, что Генерал, приводя этот текст для дискредитации учения Князя (и стоящего за ним Л. Н. Толстого), называет его «известной солдатской песней», хотя авторство Л. Н. Толстого отнюдь не было тайной; см.: *Соловьев В. С. Соч. Т. 2. С. 712, 717, 720.*

рый пришлось бы приписать Г[-ну] Z или какому-нибудь его знакомцу).

Весомым аргументом в защиту авторства Толстого считается яркая статья Л. Н. Черткова, где исследователь, отталкиваясь от беглого замечания Г. А. Гуковского о связи «Вонзил кинжал убийца нечестивый...» с балладой Жуковского «Алина и Альсим», указал на «промежуточное звено», послужившее, по его мнению, источником стихов о Деларю, — балладу Леонтия Снегирева «Милостыня», «ритмически совпадающую с балладой Жуковского и имеющую точки схождения с балладой Толстого». Обнаружив в том же журнале («Библиотека для чтения». 1834. Т. VII) три стихотворения М. Д. Деларю, Л. Н. Чертков сделал вывод: «Трижды повторенная под стихотворениями фамилия Деларю в сочетании с размером “Милостыни”, ассоциировавшимся с хрестоматийно известной балладой Жуковского, и дала <...> настрой для пародийного использования в сатирической балладе Толстого»*.

Вопроса о возможности мистификации Л. Н. Чертков не ставил — действительно, невозможно представить себе Соловьева штудирующим «Библиотеку для чтения» за 1834 год. Но почти столь же трудно предположить, что А. К. Толстой надолго запомнил ничем не примечательную эпигонскую балладу, пусть даже и в сочетании с соседствующей «экзотической» фамилией довольно известного в ту пору стихотворца**.

* Чертков Л. Об источниках одной пародии А. К. Толстого // *Quinquagenario*. Сб. ст. молодых ученых к 50-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1972. С. 155.

** Скорее он мог запомнить громкий скандал, связанный с одним из стихотворений Деларю, напечатанных в том самом томе «Библиотеки для чтения», что привлек внимание Л. Н. Черткова. Петербургский митрополит Серафим счел мадригал «Красавице. Из Виктора Гюго» кощунственным и подал по этому поводу жалобу военному министру графу А. И. Чернышеву. Деларю, служивший в канцелярии военного министерства, был отрешен от должности, история надела много шума, что засвидетельствовано, например, в дневниковой записи Пушкина от 22 декабря 1834; подробнее см.: Поэты 1820-х — 1830-х годов: В 2 т. Л., 1972. Т. 1. С. 499,

о Деларю было написано «не ранее конца 40-х — начала 50-х гг. XIX в. — времени расцвета сатирической поэзии А. К. Толстого и коллективного авторства Козьмы Пруtkова. Именно круг поэтов, выдвигавшихся “Библиотекой для чтения”, во главе с Бенедиктовым, был одним из главных объектов для пародирования А. К. Толстым и братьями Жемчужниковыми»^{*}. Здесь, к сожалению, есть несколько натяжек. Обильную дань поэтической буффонаде А. К. Толстой отдавал не столько на рубеже 1840—1850-х гг. (комические тексты в ту пору, наверно, сочинялись, но не сохранились; избыточные трудно дешифруемыми игровыми и пародийными мотивами письма Н. В. Адлербергу датируются 1837—1838 гг.), сколько позднее: наиболее яркие шуточные стихи Толстого написаны в конце 1860-х — начале 1870-х, начиная с «Истории государства Российского...» (1868) до поэмы «Сон Попова» (1873); к этому же периоду относятся исторические баллады с отчетливо выраженной сатирической (и/или юмористической) составляющей («Пантелей-целитель», 1866; «Змей Тугарин», 1867; первая часть «Песни о походе Владимира на Корсунь», 1869; «Поток-богатырь», «Порой веселой мая...», полная редакция «Алеши Поповича», все — 1871; «Садко» — 1872^{**}). Корпус сочинений Козьмы Пруtkова

763—764 (биографическая справка и примеч. к стихотворению В. Э. Вацуру); Вацуру В. Э. Деларю Михаил Данилович // Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь. М., 1992. Т. 2. Г—К. С. 98 (в этих изданиях указана основная литература вопроса).

* Чертков Л. Указ. соч. С. 155—156. Датировка Л. Н. Черткова поддержки не получила. Е. И. Прохоров напечатал «<Великодушные смягчают сердца>» со странной (никак не обоснованной в комментарии) датой «1860?»; см.: Толстой А. К. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1984. Т. 1. С. 320. В изданиях, подготовленных И. Г. Ямпольским, текст этот без какой-либо датировки обычно заключает раздел «сатирических и юмористических стихотворений».

** Впрочем, тенденция эта наметилась раньше, но не на рубеже 1840-х, а в середине 1850-х: «Ходит Спесь, надуваясь...», «Ой, каб Волга-матушка да вспять побежала...» (оба — 1856); «У приказных ворот собирався народ...» (1857); «Государь ты наш батюшка...» (1861).

начал формироваться не в конце 1840-х, а в 1852 году («Фантазия», представленная на сцене 8 января 1851, была приписана Пруткову много позднее) — исследователь, видимо, невольно пытается сузить «хронологический пробел» между «Милостыней» и «Вонзил кинжал убийца нечестивый...». «Прутковцы» забавлялись не с эпигонскими опусами середины 1830-х, а с гораздо более актуальными текстами (Фет, Полонский, Щербина, Иван Аксаков, Аполлон Григорьев, имитаторы манеры Гейне, в число которых входил и сам А. К. Толстой*; яркая, а потому не утратившая значения и в 1850-х поэзия Бенедиктова далеко не основной объект их издевательских экспериментов). Наконец, ни явно архаичная даже для своего времени «Милостыня» Снегирева, ни «культурные» стихи Деларю никак не могли служить воплощением ультраромантической «библиотечной» поэзии. «Милостыню» можно счесть источником пародии лишь в том случае, если мы уверены в авторстве А. К. Толстого и достаточно ранней датировке стихов о Деларю — но оба этих вопроса нельзя счесть решенными.

Иначе обстоит дело с оглядкой на балладу Жуковского. На наш взгляд, Г. А. Гуковский был прав, фиксируя связь «Алины и Альсима» с «комической пьеской А.К. Толстого о Деларю»** Публикация отброшенного Жуковским финала баллады «Алины бедной приключенье — / Урок мужьям...»*** делала ироническую составляющую (и без того в тексте на-

* Ср. пронизательное замечание о том, что толстовское «подражание Гейне “По гребле неровной и тряской...”» появляется в следующем номере “Современника” (1854, № 4) после прутковского “На взморье у самой заставы...” (1854, № 3; Литературный ералаш, тетрадь 2)» — *Левинтон Г.* Две заметки о Блоке. I. К семантике одного размера у Блока // Тезисы I всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 69—70. Примеч. 4.

** *Гуковский Гр.* Очерки по истории русского реализма. Ч. I. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946. С. 53.

*** См.: *Марцишевская К. А.* «Alix et Alexis» Монкрифа в переводе Жуковского // Труды Орехово-Зуевского пед. ин-та. М., 1936. С. 63; на эту работу ссылался Л. Н. Чертков и не ссылался Г. А. Гуковский; *Жуковский В. А.* Стихотворения: В 2 т. Л., 1939. Т. 1. С. 348; примеч. Ц. С. Вольпе.

личествующую) лишь более наглядной. «Смехотворность концовки» (выражение Г.А. Гуковского) была не авторским промахом, а следствием игровой стратегии, приметной во многих балладах Жуковского. Существенно не то, что поэт усмешливую коду снял, а то, что он ее написал. (Сходным образом А. К. Толстой сперва сочинял, а потом удалял из текстов «Потока-богатыря» и «Алеши Поповича» злободневные строфы, раздражавшие его конфиденгов.) Иронический потенциал баллад Жуковского ясно осознавался автором (заключение «Светланы», автопародии, автометаописательные тексты, например, «Графине С. А. Самойловой» или «Подробный отчет о луне. Послание к Государыне Императрице Марии Федоровне», постоянное обыгрывание «страшной» тематики баллад в общении с фрейлинами). Он стимулировал литературные шутки друзей и почитателей поэта (наделение арзамасцев «балладными» именами, пародирование — не вызвавшее каких-либо протестов Жуковского — «Двенадцати спящих дев» и «Рыбака» в «Руслане и Людмиле», игровая вариация Дельвига на темы «Замка Смальгольм...», героем которой стал противник романтических затей А. Е. Измайлов; множество перепевов баллад, приуроченных к разным литературно-бытовым ситуациям). В этой связи стоит отметить, что в аффектировано романтической «Черной шали» Пушкин воспроизводит развязку «Алины и Альсима». Строки «Неверную деву лобзал армянин. // Не взвидел я света; булат загремел... / Прервать поцелуя злодей не успел»^{*} отсылают как к балладе Жуковского (Альсим приходит к замужней Алине под видом купца-армянина, их целомудренное прощание прерывает внезапное появление мужа, который «...им во грудь в одно мгновенье / Вонзил кинжал»^{**}), так и к ее литературно-бытовой проекции: «Армянин» — арзамасское прозвище Дениса Давыдова. В «Черной шали» (1820) (а позднее — в наброске к поэме о разбойниках «Молдавская песня», 1821;

^{*} Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977. Т. 2. С. 16.

^{**} Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2008. Т. 3. С. 62.

и в «Узнике», 1822) Пушкин осваивает недавно введенный Жуковским в русскую поэзию четырехстопный амфибрахий с парной мужской рифмой («Мщение», «Три песни» — написаны 1816, опубликованы — 1820; «Лесной царь», 1818). Выкроенная из материалов Жуковского «Черная шаль» становится объектом «подражания» Пруtkова в «Романсе». Здесь цезурованный четырехстопный амфибрахий превращается в двустопный (с перекрестной рифмовкой ЖМЖМ), а для пущей романтичности вводится реминисценция «Даров Терека»: «На мягкой кровати / Лежу я один. / В соседней палате / Кричит армянин <...> Упала девчина / И тонет в крови... / Донской казачина / Клянется в любви»; ср.: «По красотке-молодице / Не тоскует над рекой / Лишь один во всей станице / Казачина гребенской» (видимо, подобно мужу в «Алине и Альсима» и обманутому любовнику в «Черной шали», покаравший неверную красавицу)*. Ирония А. К. Толстого (и его соавторов-прутковцев) может обращаться на тексты со сколь угодно высоким литературным статусом. В этом отношении Толстой (и его друзья) оказывается наследником традиции, восходящей к Жуковскому и «Арзамасу». Отсюда же отмеченные Г. А. Левинтоном особенности автопародийности у Толстого и усвоившего его уроки Соловьева, «потенциальная амбивалентность всякого элемента словаря (и вообще — парадигматики), благодаря которой любой элемент словаря может войти и в комический, и в неkomический контекст». Далее исследователь напоминает о комической пьесе Соловьева «Альсим» и, ссылаясь на работу З. Г. Минц (1971), о «Жуковском как постоянном объекте пародирования Соловьева», справедливо добавляет: «то же верно и для А. К. Толстого»**.

* Полн. собр. соч. Козьмы Пруtkова. [Л.], 1949. С. 29; *Лермонтов* М. Ю. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1989. Т. 1. С. 37.

** *Левинтон* Г. Указ соч. С. 69, 71, примеч. 1; ср.: *Минц* З. Г. К генезису комического у Блока (Вл. Соловьев и А. Блок) // *Минц* З. Г. Блок и русский символизм: Избр. труды: В 3 т. СПб., 2000. Т. 2. Александр Блок и русские писатели. С. 389—442. Из новых работ на эту тему см.: *Роднянская Ирина*. «Белая ли-

Естественно усмотреть в размере «Вонзил кинжал убийца нечестивый...» (Я 5/2) заостренную (усилен контраст длинных и коротких строк) модификацию Я 4/2 «Алины и Альсима» (ср., впрочем, редкий пример Я 5/3: «На что вы, дни! Юдольный мир явленья / Свои не изменит! / Все ведомы, и только повторенья / Грядущее сулит»^{*}). Соловьев, однако, работает с этим метром активнее, чем Толстой^{**}. В стихотворениях, писанных Я 5/2, Соловьев безусловно ориентировался на прутковский «Мой портрет» («К моему портрету...»), считающийся единоличным творением Толстого. Появление «вариантов» строк в стихотворении «Ах далеко за снежным Гималаем...»: «А я один, и лишь собачьим лаем / (Вариант: горячим чаем, холодным) / Свой тешу слух / (Вариант: нежу дух)» — несомненно отсылает к прутковской паре «Который наг» — «На коем фрак»^{***}. Эти переклички, однако, не снимают вопрос об авторстве «Вонзил кинжал убийца нечестивый...», а усложняют его решение. Именно значимость для Соловьева опыта Толстого не позволяет однозначно атрибутировать текст.

Подтвердить традиционное мнение об авторстве Толстого, кажется, помогают некоторые мотивы обсуждаемого текста. В кульминации стихотворения обнаруживается цитата из четвертого действия «Ревизора»: «Злодей пал ниц и,

лия» как образец мистерии-буфф (К вопросу о жанре и типе юмора пьесы Владимира Соловьева) // *Роднянская Ирина. Движение литературы*: В 2 т. М., 2006. Т. 1. С. 164—182.

* *Баратынский Е. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1989. С. 194; первая публикация — «Отечественные записки». 1840. № 3 — вполне могла привлечь внимание Толстого.

** О соловьевском и «околосоловьевском» использовании Я 5/2 см. в указанных выше работах Л. Н. Черткова и Г. А. Левинтона, о восприятии Блоком этого размера как специфически соловьевского — у Г. А. Левинтона; ср. также: *Левинтон Г. А., Смирнов И. П.* «На поле Куликовом» Блока и памятники Куликовского цикла // *Куликовская битва и подъем национального самосознания (= АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский дом). Труды отдела древнерусской литературы. Т. XXXIV)*. Л., 1979. С. 80.

*** *Соловьев Владимир.* Стихотворения и шуточные пьесы. С. 146; Полн. собр. соч. Козьмы Пруткова. С. 9.

слез проливши много, / Дрожал как лист. / А Деларю: «Ах, встаньте ради Бога! / Здесь пол нечист»^{*}. Сходно обращается к Хлестакову Анна Андреевна: «Как, вы на коленях! Ах, встаньте, встаньте, здесь пол совсем нечист»^{**}. Толстой воспроизводит (почти дословно) не только реплику городничихи, но и гоголевскую стилистическую игру. Изобилующая «поэтизмами» речь охваченного «страстью» Хлестакова (чуть ниже он восклицает: «Жизнь моя на волоске. Если вы не увенчаете постоянную любовь мою, то я недостоин земного существования», — а на лепет городничихи, которая «в некотором роде... замужем», отвечает строкой песни «преступного» гревзендского незнакомца: «Это ничего. Для любви нет различия, и Карамзин сказал: “Законы осуждают”») перебивается нарочито заземленным «хозяйственным» замечанием. Бесспорная цитата позволяет отметить в тексте другие следы комедии Гоголя. Деларю всячески улещивает «убийцу нечестивого», уже нанесшего ему ряд ударов (как Городничий — мнимого ревизора, само появление которого — страшная угроза). Деларю предлагает злодею в жены дочь, что корреспондирует с восторгом Городничего от сватовства Хлестакова, в которое он сперва не мог поверить, а потом счел своим высшим счастьем: «Целуются. Ах, батюшки, целуются! Точный жених! <...> Ай Антон! Ай городничий! Вона! как дело-то пошло!»^{***} Предлагая «отслюнить» новоявленному жениху «кредитными билетами» «тысяч сто» (324), Деларю вновь дублирует Городничего, который на всякий случай «одалживает» Хлестакову (уже жениху!) четыреста рублей «как нарочно, самыми новенькими бумажками». Предложение Деларю выхлопотать злодею орден и аренду преломленно отражает мечты Городничего о награждении и «большом чине», которые ему обеспечит зять. Разоблачение Хлестакова, рушащее надежды Город-

^{*} Толстой А. К. Полн. собр. стихотворений и поэм. С. 323; далее поэтические тексты Толстого цитируются по этому изданию, страницы указываются в скобках.

^{**} Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2003. Т. 4. С. 66.

^{***} Там же. С. 69.

ничего, оказывается тем роковым (непредусмотренным) ударом, который злодей в конце концов наносит благоделю: «Он окунул со злобою безбожной / Кинжал свой в яд / И, к Деларю подкравшись осторожно, — / Хвать друга в зад!» (324) — ср. языковую метафору в вопле Городничего: «Вот когда зарезал, так зарезал! убит, убит, совсем убит!»* Исчезновение злодея, обесчестившего Дуню, повторяет «растворение» сбежавшего из города Хлестакова в бескрайних российских пространствах (ср. реплику Почтмейстера: «Куды воротить! я как нарочно приказал смотрителю дать самую лучшую тройку, черт угораздил дать и впредь предписание» и отчаянный стон Анны Андреевны: «Но этого не может быть, Антоша: он с Машенькой обручился»), а его дальнейшие похождения соответствуют рассказам Хлестакова о «вездесущести» и величии. Ср.: «...Бежал в Тамбов, где был как губернатор / Весьма любим. / Потом в Москве, как ревностный сенатор, / Был всеми чтим. / Потом он членом сделался совета / В короткий срок» (324) и «Меня сам государственный совет боится (тот орган власти, членом которого стал злодей. — А. Н.) <...> Я везде, везде. Во дворец всякий день езжу. Меня завтра же произведут сейчас в фельдмарш...»**. Эти переключки позволяют прочитать стихотворение как историю (в гоголевском духе) о плуте, перехитрившем другого плута. Пародийно романтическая риторика Хлестакова в «любовном» эпизоде могла вызвать ассоциации со «страстной» (но, как было указано выше, осложненной самоиронией) балладой Жуковского, тем самым «подсказывая» автору выбор стихового размера.

Не менее существенно, что схожий «любовный» эпизод возникает у Толстого в «Отрывке (речь идет о бароне Вельо)». В «Ревизоре» мать и дочь соперничают из-за высокого петербургского гостя, в «Отрывке» — из-за якобы приближающегося к городу Наполеона: «Городничиха собирается / Уж на жертву, как Юдифь, / Косметиком натирается, / Городничий еле жив. // Недоступна чувству узкому, / Дочь

* Там же. С. 69, 72, 83.

** Там же. С. 83, 45.

их рядится сама; / Говорит: к вождю французскому / Я хочу идти с мама!» (304—305)*.

Другая цитата разделена на две реплики Деларю: с первой из них («Благодарю») начинается речь персонажа, вторая открывает наиболее развернутый (патетичный и комичный) его монолог, в ходе которого злодею делаются все заманчивые предложения: «А Деларю сказал, расставя руки: / “Не ожидал!”» (323). Два двустопных стиха складываются в рефрен куплетов В. А. Соллогуба («Благодарю, не ожидал»), популярных на исходе 1860-х годов: обращающая эффектную строку против ее автора эпиграмма С. А. Соболевского («Вчера я видел Соллогуба. / Как он солидно рассуждал / И как ведет себя — ну, любо! / Благодарю, не ожидал») датируется 1869 годом**. Разумеется, строку эту мог знать и Соловьев: он приятельствовал с близкими родственниками

* О других гоголевских реминисценциях (как из «Ревизора», так и из «Мертвых душ») в «Отрывке» (и связанном с ним экспромте «Все забыл я, все простил...» из письма Б. М. Маркевичу от 14 мая 1871) см. в статье «“Веселение чувств” графа А. К. Толстого». Укажем на обусловленные общим источником переключки «Отрывка» и «Вонзил кинжал убийца нечестивый...». В обоих текстах возникает мотив орденской ленты: «...лишь надел мерзавец Станислава / Через плечо» (324) и «Разных лент схватил он радугу» (303), восходящий к дискуссии Городничего с женой о сравнительных достоинствах орденов Св. Александра Невского и Св. Андрея Первозванного: «Городничий. А, черт возьми, славно быть генералом! Кавалерию тебе повесят через плечо. А какую кавалерию лучше, Анна Андреевна? красную или голубую? Анна Андреевна. Уж, конечно, голубую лучше. Городничий. Э? вишь чего захотела! хорошо и красную» — Гоголь Н. В. Указ. соч. С. 72. (Городничий понимает, что голубая «андреевская» лента выше красной «александровской». Его супруга руководствуется колористическими предпочтениями.) Мобильность бежавшего из окровавленного и опозоренного им дома злодея (двойника Хлестакова) отражается в фамилии персонажа, неожиданно возникающего в финальной строфе «Отрывка» в связи с типично гоголевским «дорожным снарядам», упомянутым и при отъезде Хлестакова: «Суть депеши скоро сыскана, / Просто значилося в ней: “Под чиновника Распрыскина / Выдать тройку лошадей”» (307).

** Русская эпиграмма (XVIII — начало XX века). Л., 1988. С. 312, 618.

Соллогуба (упомянутый выше иллюстратор стихотворения Федор Львович Соллогуб — племянник писателя), эпиграмма Соболевского была впервые опубликована в «Русском архиве» (1895, № 3). Однако более вероятным кажется, что изящное речение обыгрывал Толстой, многолетний знакомец В. А. Соллогуба, для которого и куплеты, и эпиграмма Соболевского были не преданием, а живыми литературно-бытовыми фактами. Напомним, что расцвет комической поэзии Толстого приходится на вторую половину 1860-х — начало 1870-х годов, а стихи о Деларю и злодее писаны с удивительной — даже для Толстого — виртуозностью.

Сознавая условность этих аргументов, заметим, что изображение главного героя стихов скорее всего обусловлено поиском яркой рифмы к «благодарю». Французская фамилия по форме совпадает с русским глаголом в первом лице настоящего времени. Такого рода шутку мы находим в комедии «Любовь и Силин», написанной преимущественно Александром Жемчужниковым, но выражающей общий дух кружка создателей Козьмы Пруtkова (ревниво относившийся к сочинениям брата Владимир Жемчужников все же признавал комедию «прутковской», хотя и не прошедшей «окончательной отделки»^{*}): «Мой опекун совершенно прав; я Ослабела не только с дороги, но и с рождения...»^{**} Представляется, что решение собственно поэтической задачи здесь важнее плана «реальности». Не принципиально, какой именно Деларю

* Полн. собр. соч. Козьмы Пруtkова. С. 275 («Биографические сведения о Козьме Пруtkове»).

** Там же. С. 259. Ср. также включение итальянских фамилий в цепочки русских рифм в «Бунте в Ватикане»: *оно-де — по моде — роде — Де-Мероде; Венерати — не до рати — нехста-ти — холощати; на свободе — о народе — Де-Мероде — роде* (268—269). На контрасте изысканных варваризмов (в том числе — французской фамилии) и русизмов (в последней строке — с явной безграмотностью) строится ранняя («предпрутковская», 1830-е гг.) шутка Алексея Жемчужникова «Думы и наблюдения»: «При борще или при щах / Завершает редко пир / Бламанже. // Воин, бывший на часах, / Отдыхает сняв мундир, / В неглиже. // Жемчуг в нитках и вещах / Покупает ювелир / Фаберже»; цит. по: Б. Бухитаб. Козьма Пруtkов // Полн. собр. соч. Козьмы Пруtkова. С. VIII—IX.

вспомнился автору стихотворения: поэт Михаил Данилович (1811—1868), его сын профессор математики Харьковского университета Даниил Михайлович (1839—1905), внук Михаил Данилович (родился в 1867, земский деятель, ставший депутатом I Государственной Думы от Харьковской губернии — его мог иметь в виду Соловьев, но не Толстой, умерший, когда будущему политику было шесть лет), кто-либо из их родственников или некто, использовавший звучную фамилию в качестве псевдонима*.

Еще два мотива находят выразительные параллели в сочинениях Толстого и Козьмы Пруткова. Орден Св. Станислава первой степени (по происхождению — польский, включен в состав российских императорских в 1831 году), которым Деларю обеспечил предполагаемого зятя (его крест крепился у левого бедра к ленте, шедшей через правое плечо — ср.: «...лишь надел мерзавец Станислава / Через плечо» — 324), стоял ниже прочих «генеральских» наград**. Вероятно, этим объясняются упоминания именно этого ордена в текстах, писавшихся молодыми независимыми аристократами от лица озабоченного карьерным ростом, наивно самодовольного среднего чиновника Козьмы Пруткова: «Начальство, день и ночь пекущееся о нас, / Коли сумеешь ты прийти к нему по нраву, / Тебя, конечно, в добрый час / Представит к ордену святого Станислава» («Звезда и брюхо»), «О тяжелы вы, почести и слава, / Нещадны к вам соотчицей сердца! / С чела все рвут священный лавр венца, / С груди — звезду святого Станислава» (мистерия «Сродство мировых сил», монолог Поэта, не забывающего перед самоубийством бросить «взор на свою орденскую звезду», полагавшуюся кавалерам ордена первой степени). Скорее всего той же наградой кичится господин, тщетно прельщающий упрямую красотку: «При звезде, большого чина, / Я совсем еще не стар...» («Катерина»), хотя в принципе он может быть и аннинским ка-

* Вопрос об идентификации Деларю обсуждался с Р. Г. Лейбовым, которому приношу искреннюю благодарность за дружескую помощь.

** См. *Шепелев Л. Е.* Чиновный мир России. XVII — начало XX в. СПб., 1999. С. 338, 346, 348.

валером (этот орден, но второй степени, носит герой басни «Чиновник и курица» — «И колыхалася на шее у него, / Как маятник, с короной Анна»^{*}). Явно помня шуточки молодости, Толстой устами героя баллады «Порой веселой мая...» предлагает умиротворить ходовым орденом (второй, а не первой степени) зарвавшихся нигилистов: «Чтоб русская держава / Спаслась от их затеи, / Повесить Станислава / Всем вожакам на шеи!» (224).

Второй характерный «прутковский» мотив — антресоли, где злодей, уже убивший Деларю, вершит новое преступление, отнимает у Дуни честь. Туда же приглашает молодую супругу «одного богатого ветерана» герой одиннадцатого из «Гисторических материалов Федота Козьмича Пруtkова (деда)» («Тихо и громко») виконт де-Брассард. «То однажды, изготавив в мыслях две для нее речи, из коих одну: “пойдем на антресоли” — сказать тихо, а другую: “я еду на свою мызу” — громко». В позднем (1876), но безусловно наваянном молодым дуракавалянием стихотворении Александра Жемчужникова «Глафира спотыкнулась...» сюжет варьируется, но место задуманного преступного акта остается неизменным — верхний этаж. Приглянувшиеся друг другу Глафира и улан слышат голос покойного деда, при жизни затворившегося в чулане; покойник благословляет молодых, но... «С смущением внимаает / Глафире офицер / И знаком приглашает / Идти на бельведер. / “Куда, Глафира, лезешь?” — / Незримый дед кричит. / “Куда? Кажись, ты бредишь? — / Глафира говорит, — / Ведь сам велел из гроба, / Чтоб мы вступили в брак?” — / “Ну да, зачем же оба / Стремитесь на чердак? / Идите в церковь, прежде / Свершится пусть обряд...”. Сторонник «гражданского брака» не внемлет наставлениям призрака, за что ему и воздается: «Мгновенно и стремительно / Открылся весь чулан, / И в грудь толчок внушительный / Почувствовал улан. / Чуть-чуть он не свалился / По лестнице крутой / И что есть сил пустился / Стремглав бежать домой. / Сидит Глафира ночи, / Сидит Глафира дни, / Рыдает, что есть мочи, / Но в бельведер ни-ни!».

^{*} Полн. собр. соч. Козьмы Пруtkова. С. 52, 251, 43, 45.

Общий генезис «гисторического анекдота» и стихов о Глафире становится очевидным, если вспомнить сюжет, который в финале «Фантазии» (написанной Толстым и Алексеем Жемчужниковым) предлагает для постановки на сцене актер, от возмущения вышедший из исполняемой им роли Кутило-Завалдайского: «Например, что вот там один молодой человек любит одну девицу... их родители соглашаются на брак; и в это время, как молодые идут по коридору, из чулана выходит тень прабабушки и мимоходом их благословляет»*. Высоконравственный (и предельно бессодержательный) пересказ возникает не столько в силу невозможности поведать рискованную новеллу с императорской сцены, но и в расчете на понимание в «своем» кругу, где анекдот хорошо известен. В этих текстах мы имеем дело с пучком по-разному комбинирующихся мотивов, некоторые из которых могут опускаться: прелюбодеяние (в «цензурной версии» — брак), уединенный покой в верхнем этаже, вмешательство предка (или в «Тихо и громко» старого мужа)** . Сюжет совращения Дуни встраивается в этот ряд.

* Там же. С. 141, 307—308, 201—202. Любопытно, что вторая рассказанная Кутило-Завалдайским история оказывается альтернативной версией (сходство сюжета и деталей при прямо противоположной развязке) «гисторического материала» «Слишком помнить опасность», следующего прямо за «Тихо и громко». В «Фантазии» по возвращении с венгерской войны раненый в нос офицер «обвенчался со своей невестой... Только уже ночью, когда они остались вдвоем, он, по известному обычаю, хотел подойти к ручке жены своей (подчеркивается абсурдная целомудренность сюжета. — А. Н.)... неожиданно чихнул... пуля вылетела у него из носу и убила жену наповал!...». В «гисторическом материале» «австрийский путник», вспомнив, что пять лет назад генерал Монтекукули уронил «заряженный пистолет» в реку, предупреждает о том гуляющую с ним «пригожую девку». «На что сия нарочито разумная девица не упустила засмеяться, да и он того же учинить не оставил» — Там же. С. 202, 142.

** Серьезно (хотя и с ироническими обертонами) мотивы оживляющего портрета, вмешательства предков в судьбы потомков, контакта с потусторонним миром возникают как в самом начале литературного пути Толстого (повесть «Упырь», 1841), так и в его конце (поэма «Портрет», 1873). Что же до «прутковской» версии сюжета соблазнения на антресолях, то велико

Между тем для полемики с Л. Н. Толстым Соловьеву были вовсе не нужны ни реминисценции «Ревизора», ни игра со строкой Соллогуба (и Соболевского), опусы которых уже мало кем помнились, ни орден Св. Станислава, ни «антре-соли». Все эти мотивы скорее затемняют, чем расшифровывают главную мысль философа. Приняв гипотезу об авторстве Соловьева, должно признать, что ему удалось сочинить не просто текст, подключенный к толстовско-пругковской традиции, но стихотворение А. К. Толстого. С другой стороны, убедившись, сколь существенно расширяют смысловые горизонты обсуждаемого стихотворения «толстовские» элементы (тесно и многообразно связанные с поэтическим миром, для которого весьма важна возможность свободной игры с разноприродными литературными текстами), а потому вернувшись к традиционному взгляду на проблему авторства, мы тем не менее едва ли сможем прочесть историю камергера Деларю вне контекста борьбы Соловьева с учением Л. Н. Толстого о непротивлении злу насилием и других «последних» вопросов, поднятых в «Трех разговорах о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об антихристе...».

2008

искушение увидеть здесь один из источников прославленного стихотворения (в частности, тут важна тема XVIII столетия): «Течет река неспешно по долине, / Многооконный на пригорке дом. / А мы живем как при Екатерине: / Молебны служим, урожая ждем. / Перенеся двухдневную разлуку, / К нам едет гость вдоль нивы золотой, / Целует бабушке в гостиную руку / И губы мне на лестнице крутой» — *Ахматова Анна*. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 134.

«ВЕСЕННИЕ ЧУВСТВА» ГРАФА А. К. ТОЛСТОГО

В конце весны — начале лета 1871 года А. К. Толстой пишет несколько разножанровых, но тесно меж собой связанных поэтических текстов: баллады «Илья Муромец» (май?), «Порой веселой мая...» и «Сватовство» (май-июнь?), стихотворения «То было раннею весной...» (май) и «На тяге» (май)* и рискованная «Ода на поимку Таирова»** . В эту же пору если не были завершены, то писались (или, по крайней мере, задумывались) баллада «Алеша Попович» и «Отрывок (*Речь идет о бароне Вельо*)».

На то, что «Алеша Попович» (принятая датировка — лето; 199) писался в мае-июне, косвенно указывает фраза из письма Стасюлевичу от 3 июля (канун отъезда из имения Красный Рог в Карлсбад). Сообщая о стихотворениях, которые он готов отдать в «Вестник Европы», Толстой добавляет: «...по моему мнению, лучшие из них содержат тенденцию против нигилизма...» (369). Одно из антинигилистических сочинений несомненно «Порой веселой мая...» (в первой публикации — «Баллада с тенденцией»), другим может быть только «Алеша Попович» в первоначальной редакции (Толстой попросит Маркевича вымарать из списка баллады «все, что касается нигилистов и лягушек», тремя месяцами позже, 3 октября — 565; цит. по примеч. Е. И. Прохорова), так как «Поток-богатырь

* Датировка текстов, о которых пойдет речь, была предложена И. Г. Ямпольским в первом издании Большой серии «Библиотеки поэта» (*Толстой А. К.* Полн. собр. стихотворений Л., 1937) и не корректировалась ни Е. И. Прохоровым, подготовившим второе издание (*Толстой А. К.* Полн. собр. стихотворений. В 2 т. Л., 1984. Т. 1), ни самим И. Г. Ямпольским (*Толстой А. К.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1963; *Толстой А. К.* Полн. собр. стихотворений и поэм. СПб., 2004). В статье стихи цитируются по: *Толстой А. К.* Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Т. 1, письма (кроме оговоренных случаев) по: *Толстой А. К.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1964. Т. 4; страницы указываются в скобках.

** «Ода...» обоснованно отождествляется с опусом, упомянутым в письме М. М. Стасюлевичу от 3 июля: «Есть у меня «Баллада для немногих». Я прислал бы ее Вам, но она уж очень игрива, вроде «Бунта в Ватикане» (369—370).

(написан в начале года) уже был обещан «Русскому вестнику» М. Н. Каткова (см. письмо Б. М. Маркевичу от 8 мая — 362). В принципе Толстой мог работать над «Алешей Поповичем» и в Карлсбаде («Алеша Попович», «Илья Муромец» и «Сватовство» были посланы в «Вестник Европы» лишь 2 сентября*), однако более вероятным кажется, что баллада была завершена еще в Красном Роге. Правда, 11 июля Толстой писал жене: «Вчера я перечел m-me <К. К.> Павловой “Илью” и “Сватовство”» (цит. по примеч. Е. И. Прохорова — 562); «Алеша Попович» здесь не назван, однако поэт, во-первых, мог знакомить свою конфидентку не со *всеми* свежими сочинениями, а во-вторых — опустить в письме названия других, возможно прочитанных им Павловой, вещей.

«Отрывок» датируется сентябрем на основании письма Толстого М. Н. Лонгинову от 24 сентября: «Есть у меня про тебя хорошее стихотворение о пагубных последствиях дурного управления Почтовым ведомством...»**. Между тем резонно связать его с письмом Маркевичу от 14 мая, где Толстой, рассказав о том, как на телеграфе требуют перевести на французский язык английский адрес (Smith, Payne and Smith), иронически просит адресата осведомиться при случае у барона О. И. Вельо (директора почтового департамента Министерства внутренних дел, антигероя «Отрывка», уже задетого в «Истории государства Российского от Гостомысла до Тимашева», 1868), как это можно сделать. «Если бы не наступила уже весна и не пели соловьи, я написал бы ругательное письмо <А. Е.>Тимашеву (прямому начальнику Вельо, министру внутренних дел. — А. Н.) <...> но мягкая погода и меня делает кротким» (364).

* М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке. СПб., 1912. Т. 2. С. 354.

** Ямпольский И. Г. Неопубликованные письма А. К. Толстого // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1979. Л., 1980. С. 108. В аттестации «Отрывка» обыгрывается название романа А. Е. Измайлова «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества» (1799—1801), вероятно, памятного адресату — знатоку старинной словесности.

Весенняя атмосфера побуждает Толстого перейти с гневной французской прозы на «примирительные» русские стихи. В первом из стихотворений («Все забыл я, все простил...») прощается и Вельо, но из контекста следует, что хозяин почтового ведомства хуже упомянутых прежде («чарующих» автора) вора-приказчика, ревизора и чешущейся о забор свиньи:

Сердце так полно мое,
Так я стал незлобен,
Что и самого Вельо
Я б обнять способен! (397).

«Отрывок» насыщен отсылками к «Ревизору» (ср. неожиданное появление некоего «ревизора» в сельском пейзаже «Все забыл я, все простил...»): главный герой — городничий; тема почты (и неназванной прямо перлюстрации, которая должна вспомниться читателю, знакомому с 68 строфой «Истории государства российского...»: «Последнее сказанье / Я б написал мое, / Но чаю наказание, / Боюсь monsieur Veillot» — 335; ср. развлечения почтмейстера Шпекина); мать и дочь, согласно мечтающие отдаться «великому» пришельцу из «иного мира» (мнимый Наполеон заменяет мнимого ревизора); обилие мусора (ср. «...я и позабыл, что возле того забора навалено на сорок телег всякого сору. Что за скверный город: только где-нибудь поставь памятник или просто забор, черт их знает откудова и нанесут всякой дряни»^{*} и «Только видели: валяется / У заставы всякий хлам» — 349); проповедь попа «о древних вавилонянах» (ср.: «...ну, покаместь говорил об ассириянах и вавилонянах — еще ничего...»^{**}); мотив «тройки», возникающий у Толстого словно бы случайно, но в ударной концовке — «Суть депеши скоро сыскана, / Просто значилося в ней: / Под чиновника

* Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2003. Т. 4. С. 20.

** Там же. С. 13—14. Гоголевские подтексты (тот же «Ревизор» и особенно «Нос») ощутимы в «Оде на поимку Таирова».

Распрыскина / Выдать тройку лошадей» (349). Появится в «Отрывке» (причем в соседстве с отсылающим к «Ревизору» пассажем о хламе у заставы) и нечистое животное: «Да дорогой с поросятами / Шла Аверкина свинья...» — 349), заставляющее вспомнить «Все забыл я, все простил...». Густота мотивных переключек между началом письма Маркевичу (история о телеграфе и «Все забыл я, все простил...») и «Отрывком» позволяет предположить, что стихотворение это сложилось в мае-июне, либо послужив основой для соответствующего фрагмента письма, либо из эпистолярного зерна выросши. Психологически эта версия более правдоподобна, чем вообще-то допустимая, хоть и не предложенная исследователями, «июльско-августовская» или принятая «сентябрьская»: легко вспыхивающий, но отходчивый Толстой едва ли стал бы разрабатывать гротескный российский сюжет в Карлсбаде или по возвращении с вод, варьируя свои многомесячной давности остроты.

Майско-июньская датировка «Алеши Поповича» и «Отрывка» кажется правдоподобной в свете того же письма к Маркевичу, переполненного отсылками к собственным сочинениям, преимущественно новейшим (от «Потока-богатыря», текст которого Толстой только что переписал для Маркевича, до обсуждаемых стихов). Письмо строится как цепь комических этюдов, в которых Толстой расправляется с различными, но для автора равно абсурдными житейскими, социальными и литературными феноменами. За гротескным очерком телеграфного бесчинства следуют (авто)ироническое прощение Вельо, такое же, заведомо несбыточное, пожелание идейным противникам (приятелям Толстого) под воздействием весны отказаться от вражды, микропародии на типовые французские романы и четыре развернутые пародии на новейшие образчики русской словесности.

Звучащий в начале письма мотив весны (любви, умиротворения) присутствует в «Илье Муромце» (в финале рассерженный на князя Владимира богатырь забывает обиду: «И старик лицом суровым / Просветлел опять», в следую-

щей — заключительной — строфе возникает объясняющее смену настроения сезонная примета: «И смолой и земляникой / Пахнет темный бор» — 179; ср. две «примирительные» стиховые вставки в письме), «Порой веселой мая...», «Сватовстве» и двух лирических стихотворениях. В «Я готов румянцем девичьим...» дан обращенный (позитивный) вариант эпизода с царевной из «Потока-богатыря». «Румянец девичий», который вызывает у автора брань Маркевича со Стасюлевичем, напоминает о сквернословном монологе царевны, вершащемся признанием: «Кабы только не этот мой девичий стыд, / Что иного словца мне сказать не велит, / Я тебя, прощелыгу, нахала, / И не так бы еще обругала!» (173). В былине царевна бранит Потока, дерзнувшего понохать ее цветок, — Стасюлевичу предлагается «подарить фиалкой» (397) идейного противника. Рифма «палкой — фиалкой» отсылает (с перестановкой акцентов) к «Пантелею-целителю» (1866), где святой обменивается поклонами с добрыми травами и цветами, а ядовитым — «палкой грозит суковатую», каковую должно применить и против тех, кто «лечением всяким гнушается» и хочет «похерити» «все, чего им не взвесить, не смерити» (136—137). Автокомментарий «Это чувства весенние, может быть, и преувеличенные» должны были напомнить адресату о стихотворении «Весенние чувства необузданного древнего»*, которое Толстой по-

* В названии игрового, агрессивно эротизированного текста («И вспрыгнуть щепка каждая, / На щепку норовит <...> Пошли быки с коровами / В зеленый луг гулять <...> Готов я бессознательно / Сам сделаться быком» — 318—319) спрятано имя одного из самых просветленных и «воздушных» стихотворений Жуковского («Весеннее чувство»), а в размере (трехстопный ямб с чередованием дактилических и женских рифм) парадоксально присутствуют три присущие ему семантические окраски — собственно комическая и (в обращенном виде) патетическая и лирическая. О семантических ореолах этого метра см.: *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999. С. 97—102. Гаспаров полагает, что Толстой в «Весенних чувствах...» пародирует Фета («Уж верба вся пушистая...»); кажется, и генезис, и семантика текста не столь однозначны.

слал Маркевичу двенадцатью годами ранее, 24 февраля 1859 (110).

Эротическая линия, намеченная в двух «примирительных» стихотворениях (и заставляющая вспомнить «Порой веселой мая...», «Сватовство» и «Алешу Поповича»), продолжена — с упором на «плотскость» — в трех «романных» пародиях. Первую Толстой выдает за отрывок из Писемского, намекая заголовком — «В тихом омуте черти водятся» — на роман «В водовороте» («Беседа», №№ 1—6)*. Брутально эротический эпизод Толстой сопровождает комментарием: «Верю только тому, что рассказывает Писемский (не верит он изысканным французским романистам, над которыми издевался выше. — А. Н.) <...> Вот это, по крайней мере, правдоподобно. Менее правдоподобно продолжение» (365). Писемский, по Толстому, верен действительности (пусть грубой), пока не начинает обличать им же выдуманный немислимый цинизм развратных персонажей.

Объект второй пародии («Ой ли?» Роман в трех частях, пока не оконченный, но выходящий в фельетонах без имени автора) — «Бесы». К маю 1871 «Русский вестник» (№№ 1, 2, 4) представил публике первую часть этого «романа в трех частях» (авторский подзаголовок). Герой пародии именуется Крестовоздвиженским (ср. этимологию фамилии «Ставрогин»; заменяя «греческую» огласовку фамилии на «поповскую», то есть «нигилистическую», Толстой оспаривает заявленный Достоевским «аристократизм» персонажа; ср. также: «Феодалы и олигархи вскочили с своих мягких кресел, работы Лизере, и тупо смотрели друг на друга»). Имя героя произносится на французский лад — «Вольдемар» (ср. Nicolas в «Бесах»). Открывающая пародию фраза «На бледной щеке Крестовоздвиженского звучно раздалась пощечина» (которую герой, как и Ставрогин, игнорирует) не только отсылает к финальной сцене первой части «Бесов», но воспроизводит ее детали; ср.: «мокрый какой-то звук от удара кулаком по лицу», «блед-

* Отмечено И. Г. Ямпольским: *Толстой А. К. Собр. соч.*: В 4 т. Т. 4. С. 369.

нел как рубашка <...> бледен он был ужасно»*. Реплика любовницы Крестовоздвиженского Насти (у Достоевского обе связанные со Ставрогиным девицы чаще называются не полными, а «домашними» именами — Даша, Лиза) «переворачивает» обращение Виргинского к изменившей ему жене; ср.: «До сих пор я вас только уважала, но сегодня начинаю любить» (365) и «Друг мой, до сих пор я только любил тебя, теперь уважаю»**. Обращение Крестовоздвиженского к детям Насти («бесенята») отсылает к названию романа Достоевского, а придуманный Толстым заголовок «Ой ли?» (как и в «прообразе», двусложный) указывает на сомнение пародиста как в том, что «роман в трех частях» будет завершен (Толстой мог знать о сложностях в отношениях редакции «Русского вестника» и судорожно работающего Достоевского от адресата письма, Маркевича, тесно связанного с М. Н. Катковым), так и в адекватности отождествления нигилизма с бесовством.

Пародия пересекается с несколькими текстами Толстого. Особо важен мотив безответной пощечины. Прямо он возникает в отброшенной строфе «Алеша Поповича»: «На мечях они (противопоставленные богатырю теперешние поповичи, вроде Крестовоздвиженского. — А. Н.) не бьются, / Но примают всякий срам / И обидным не считают / Бить друг друга по щекам» (515). Герой четвертой пародии (о ее связи с «Алешей Поповичем» см. ниже) бросает возлюбленную из страха перед дуэлью с ее мужем. В «Церемониале погребения тела в Бозе усопшего поручика и кавалера Фаддея Козьмича П...» (атрибутируемом Толстому) и тесно связанных с ним <Военных афоризмах Фаддея Козмича Пруткова> (участие в их написании Толстого бесспорно) возникают все фигуранты скандальной истории отказа сотрудников «Санкт-Петербургских новостей» принять вызов В. В. Крестовского, оскорбленного рецензией

* *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 10. С. 166.

** Там же. С. 29. На «Бесов» как объект пародии указывал И. Г. Ямпольский; см.: *Толстой А. К.* О литературе и искусстве. М., 1986. С. 302.

В. П. Буренина на его роман «Панургово стадо» — находившийся вне Петербурга редактор В. Ф. Корш (которому изначально был послан вызов), секретарь редакции А. А. Суворин, автор рецензии: «Будь в отступлении проворен, / Как пред Крестовским Корш и Суворин. // Суворин и Буренин, хотя и штатские, / Но в литературе те же фуhrштатские <...> Не дерись на дуэли, если жизнь дорога / Откажись, как Буренин, и ругай врага <...> Есть ли на свете что-нибудь горше, / Как быть сотрудником при Корше» (<Военные афоризмы...>)*, «Идут Буренин и Суворин, / Их плач о покойнике непритворен. // Идет, повесь голову, Корш, / Рыдает и фыркает, как морж» («Церемониал...», 385)**. Существенно, что третью пародию («художественную критику») Толстой подписывает криптонимом Буренина — Z***.

В диалоге Насти с детьми («Мы будем молиться Кислороду, чтобы Вольдемар сделал нам нового братца! — Какая пошлость <...> порядочные люди не молятся даже и Кислороду» — 366) варьируется тезис «аптекаря, не то патриота» из «Потока-богатыря»: «Что, мол, нету души, а одна только

* Прутков Козьма. Полн. собр. соч. Л., 1949. С. 84, 86.

** Не пытаясь решить сложный вопрос о датировке текстов, связанных с поручиком Прутковым, заметим, что завершены они быть могли не ранее апреля 1870: Крестовский выступил в «Голосе» 27 марта, Буренин ответил в «Санкт-Петербургских ведомостях» 28 марта. Естественно, что Толстой с его обостренным рыцарским чувством чести помнил эту позорную историю и год спустя. Весьма вероятно, что помнил он и более давний сюжет: 28 апреля 1862 года Е. Н. Гарднер, десятью днями раньше ставший мужем кузины и возлюбленной Д. И. Писарева, получив оскорбительное письмо Писарева, пришел в его квартиру и ударил обидчика хлыстом. Писарев тщетно пытался добиться дуэли и 3 мая на Царскосельском вокзале нанес такой же удар Гарднеру. Ср. в пародии: «Желтухин! — сказал он ему, — я прощаю вам вашу горячность, ибо я слишком развит, чтобы обращать внимание на оплеуху, но будьте уверены, что если застану вас врасплох, то отхлестаю вам морду сыромятным ремнем» (365).

*** Отмечено И. Г. Ямпольским.

плоть / И что если и впрямь существует Господь, / То он только есть вид кислорода» (175)*.

Тот же «патриот» величает киевского богатыря «феодалом», а его присные «...Потока с язвительным тоном / Называют *остзейским бароном*» (176). В пародии на «Бесов» возникают «феодалы и олигархи», в «художественной критике» читаем: «В жизни, как она сложилась феодальным Западом с его средневековыми понятиями, возникшими после низвержения Ромула Августула Одоакром, мы видим одну возмутительную грязь, служащую тучным удобрением папству и баронству. Грязь эта перешла и к нам с заимствованием христианства от Востока, который был своего рода Западом» (366—367). Абсурдное отождествление Востока (Византии) с Западом — негатив толстовского мифа о средневековом европейском единстве, в которое входит Киевская Русь, принявшая христианство от Византии до разделения церквей, а государственность — от «варяжского» Запада. Поток, богатырь князя Владимира, — потомок скандинавских воителей (ср. слова Владимира в балладе «Змей Тугарин», 1867: «Я пью за варягов, за дедов лихих, / Кем русская сила подъята, / Кем славен наш Киев, кем грек приутих, / За синее море, которое их, / Шумя принесло от заката» — 142), то есть действительно «остзейский барон» (его предков принесло на Русь море — Варяжское, Балтийское, для немцев — Восточное, Ostsee).

«Западно-восточный» эпизод пародии должен быть рассмотрен в контексте исторической мифологии Толстого. Мысль о единстве средневековой Европы особенно выразительно представлена в балладе «Три побоища», повествующей о конце идеализированного мира. Братоубийственная вражда норманнов и саксов (нападение Гаральда-варяга на Гаральда-саксонца и его гибель в битве при Йорке, возмездием за которую становится поход Вильгельма Завоевателя и гибель Гаральда-саксонца в битве при Гастингсе) предска-

* Ср. также в «Церемониале...»: «На краю разверстой могилы / Имеют спорить нигилисты и славянофилы. // Первые утверждают, что, кто умрет, / Тот весь обращается в кислород» (387).

зывает противоборство русских князей, которое последует за поражением Изяслава в битве с половцами и приведет к неназванному, но угадываемому читателем татарскому владычеству: «А братья княжие друг друга корят, / И жадные вороны с кровель глядят, / Усобицу близкую чую...» (152). Вороны те же самые, что пиршествовали в Британии после Йорка («И сел я варягу Гаральду на шлем, / И выклевал грозные очи!») и после Гастингса («Недвижные были черты хороши, / Нахмурены гордые брови, / Любуясь на них, я до жадной души / Напился Гаральдовой крови» — 150). Рушится «семейная» общность, что подчеркнуто одновременными вещими снами жены Изяслава (сваты Гаральда-варяга) и их невестки (дочери Гаральда-саксонца), в обоих появляются не только вороны, но и страшная «бабища» (147, 148), радующаяся грядущим смертям. «Бабища злая» неявно ассоциируется с Азией (татарщиной), поражение Изяславу наносят пришедшие с востока половцы. Толстой многократно и настойчиво выстраивал ряд «усобицы — татарское иго — московский деспотизм — современное нестроение», наиболее отчетливо (с названием всех исторических звеньев) он явлен в «Чужом горе» («И едут они на коне вчетвером / И ломится конская сила» — 136; едут сегодняшний богатырь и три «прошедших горя»).

В «Песне о походе Владимира на Корсунь» (1869) авторская ирония направлена как на дикого язычника, хвалящегося своим могуществом (Владимир до крещения; «норманнство» Владимира и его дружины означено строкой «Плывут к Херсонесу варяги» — 153), так и на слабосильную империю, властители которой безропотно отдают Владимиру сестру и не могут без помощи киевского князя справиться с «мятежником и вором» Фокой (156). Однако, приняв крещение, Владимир преображается, его «новая держава» (160) становится наследницей Византии, которая теперь представляет вместилищем единых истины и красоты (драгоценные дары корсунцев, «священства и дьяконства хор», оглашающий «днепровский простор / Уставным демественным ладом» — 158—159). Характеризующий Византию в «Против течения» эпитет «расслабленная» (108) относится не к импе-

рии вообще, а к печальному (и преодоленному) периоду ее истории (временное торжество иконоборцев). В этой связи «греческий» финал «Потока-богатыря» (снятый при публикации в «Русском вестнике» и в посмертном, но готовящемся Толстым «Полном собрании стихотворений» 1876 года) не противоречит его «варяжскому» пафосу.

Ах ты гой еси, Киев, родимый наш град,
Что лежит на пути ко Царьграду!
Зачинали мы песню на старый на лад,
Так уж кончим по старому ладу!
Ах ты гой еси, Киев, родимый наш град!
Во тебе ли Поток пробудиться не рад!
Али, почвы уж новые ради,
Пробудиться ему во Царьграде?» (514).

Отдавая себе отчет в распространенности «царьградских мечтаний», все же напомним о геополитических утопиях Тютчева:

Вставай же, Русь! Уж близок час!
Вставай Христовой службы ради!
Уж не пора ль, перекрестясь,
Ударить в колокол в Царьграде.

Отметим мотив пробуждения от сна и повторенную Толстым рифму. Ср. также:

Тогда лишь в полном торжестве
В славянской мировой громаде
Строй вожделенный водворится,
Как с Русью Польша помирится, —
А помирятся ж эти две
Не в Петербурге, не в Москве,
А в Киеве и в Цареграде...*

* Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1987. С. 157, 164.

Поток пробуждается в первый раз «на Москве на реке», а затем «на другой на реке», то есть Неве (173, 174). Сюжет примирения с западными славянами возникал у Толстого уже в раннем — конец 1840-х — стихотворении «Колокольчики мои...», где, впрочем, «светлый град / Со кремлем престольным», куда прибывает «с запада посольство», «чающее господина» в «хозяине», на челе которого «горит / Шапка Мономаха» (56, 57), не Киев (в котором кремля нет), а скорее всего Москва*.

Другой центральный мотив «художественной критики» корреспондирует с «Порой веселой мая...». За утилитаризмом автора заметки о мраморной статуе «честного бедняка» стоит отрицание красоты как таковой. «Да, да, господа олигархи, вам не по вкусу эта статуя? Вы хотели бы голого Антиноя и сладострастную Афродиту? Вы в статуе ищите красоту линий, чтобы услаждать ею какую-то эстетическую потребность? Но прошло время для искусства тешить вашу праздную жажду изящного! Нет, господа! Не отвращайте взоров от действительности, пусть она колет вам глаза! <...> Обратите внимание и на кучу сора. (Ср. «гоголевский» мотив хлама в «Отрывке». — А. Н.) Как переданы резцом эти арбузные корки, эти яичные скорлупы, эти грязные тряпки! да, повторяю, *грязные* (курсив Толстого. — А. Н.), ибо художник не побоялся изваять и самую грязь, и этим показал, что он именно художник» (366). В «Порой веселой мая...» жених объясняет: «Есть много места, лада, / Но наш приют тенистый / Затем изгадить надо, / Что в нем свежо и чисто!»; нигилисты «Весь

* Не располагая данными о знакомстве Толстого со «Спиритическим предсказанием» Тютчева (в отличие от «Рассвета» и «Тогда лишь в полном торжестве...», не печатавшегося при жизни поэтов), заметим все же, что для автора «Потока-богатыря» Москва уже неприемлема и в качестве, говоря словами Тютчева, «новейшей» из трех столиц России — Там же. С. 187. Геополитический аппетит Толстого умереннее явленного Тютчевым в «Русской географии». Он не претендует на «град Петров», отождествляемый с Римом. — Там же. С. 152. Но и тютчевская двусмыслица (позволяющая предположить, что поэт назвал официальную столицу империи) для него невозможна.

мир желают сгладить / И тем внести равенство, / Что всё хотят загадить / Для общего блаженства» (182—183).

Как было давно отмечено, монолог жениха восходит к предисловию Гейне к французскому изданию «Лютеции» (1855)*. Близко следуя этому тексту, Толстой затем вступает с ним в полемику. Гейне, описав будущее торжество коммунистов, подразумевающее упразднение бесполезной красоты вообще и его поэзии в частности, признает правоту «мрачных иконоборцев»: «Да будет он разрушен, этот старый мир, где невинность погибала, где процветал эгоизм, где человек эксплуатировал человека! Да будут разрушены до основания эти дряхлые мавзолеи, где царили обман и несправедливость! И да будет благословен тот бакалейный торговец, что станет некогда изготавливать пакетики из моих стихотворений и всыпать в них кофе и табак для бедных старушек, которым в нашем теперешнем мире несправедливости, может быть, приходилось отказывать себе в подобных удовольствиях...»**. Ложность подобных — «филантропических» — оправданий «разрушения эстетики» высмеяна Толстым в «художественной критике», автор которой, имитируя доказательное рассуждение, грешит против элементарной логики, подмененной риторическим напором («Он повязал лицо — значит, у него болят зубы. Отчего болят? От недостатка дров и сухой квартиры. Какой урок аристократам!» — 366). Невольное саморазоблачение борцов с красотой в пародии дополняет балладу, где мотив якобы «благих намерений» опущен, а теория и практика нигилистов выво-

* Жинкин Н. П. А. К. Толстой и Г. Гейне // Сборник статей к 40-летию ученой деятельности академика А. С. Орлова. Л., 1934. С. 435.

** Гейне Г. Избр. произв.: В 2 т. М., 1956. Т. 2. С. 439—440. Гейне именует коммунистов «мрачными иконоборцами», что должно было привлечь внимание Толстого, вне зависимости от того, познакомился он с предисловием к «Лютеции» до написания «Иоанна Дамаскина» (1859) и «Против течения» (1867) или позднее (что менее вероятно). В любом случае, обыгрывая и оспаривая иронические пассажи Гейне в 1871 году, Толстой актуализировал для памятливых читателей свои апологии искусства.

дится из их инфантилизма («Но кто же люди эти, — / Воскликнула невеста, — / Хотящие, как дети, / Чужое гадить место» — 182)* и/или тщеславия («Чтоб русская держава / Спаслась от их затей, / Повесить Станислава / Всем вожакам на шею» — 184).

Присущее автору «художественной критики» небрежение логикой позволяет ему использовать понятие «грязь» в разных смыслах. Он хвалит скульптора за мастерское воспроизведение грязи, но порицает «возмутительную грязь, служащую тучным удобрением папству и баронству» (367). Хотя смесь утилитаризма, требований «реализма» и социального критицизма присуща всей левой публицистике 1860-х годов, играя со словом «грязь», Толстой указывает на базовый «нигилистический» текст, роман Чернышевского «Что делать?». Во «Втором сне Веры Павловны» проводится противопоставление «грязи реальной» («все элементы, из которых она состоит, сами по себе здоровы») и «грязи фантастической» («элементы этой грязи находятся в нездоровом состоянии», что обусловлено отсутствием движения; оздоровить эту грязь можно только насильственно, с помощью «дренажа»)** . «Грязь реальная» олицетворяет людей трудящихся, чьи дурные действия и свойства простительны, ибо обусловлены необходимостью добывать пропитание (если не они, то их дети, станут «новыми людьми»), «грязь фантастическая» — паразитов, подлежащих упразднению. Эта-то «грязь», согласно Z, и перешла к нам с Востока (Запада). То, что Толстой метит в автора «Что делать?», подтверждается соседним пассажем: «Вот откуда арбузные корки. Они очевидно выброшены на улицу из изящной гостиной презренного богача. Народ арбузов не ест, разве только в Саратове...» (367; Саратов — родина Чернышевского). Ср. правило Рахметова: «То, что ест, хотя по временам, простой народ, и я смогу есть при случае. Того, что никогда недоступно простым людям, и я не должен

* Ср. в пародии на «Бесов» детей Насти, восторженно демонстрирующих «взрослость» («мы всё понимаем» — 366).

** Чернышевский Н. Г. Что делать? Из рассказов о новых людях. М., 1975. С. 123—124.

есть! <...> Поэтому, если подавались фрукты, он абсолютно ел яблоки, абсолютно не ел абрикосы; апельсины ел в Петербурге, не ел в провинции — видите, в Петербурге простой народ ест их, а в провинции не ест»^{*}.

«Грязь» (по Чернышевскому) пародии дублирует «почву» в «Потоке-богатыре», где слово это включено в нигилистический лексикон («Слышно: почва, гуманность, коммуна, прогресс / И что кто-то заеден средою» — 176), а в отброшенных строфах становится объектом рефлексии:

Я от «почвы» совсем в восхищенье.
Нет сомненья, что порет аптекарский рой
Вообще чепуху, — но бывают порой
И в навозе жемчужные зерна,
«Почва» ж гадит нам — это бесспорно.

Недовольно, во-первых, она горяча;
Во-вторых, недовольно кремниста;
Поискать бы другой, чтоб уж горе с плеча!..» (514).

«Почва» должна перестать быть «грязью» (рискованной лексики Толстой избегает, но слова «навоз» и «гадит» достаточно красноречивы). Необходимо избавиться от грязи (груза) многовекового прошлого (ср. «горе с плеча» и балладу «Чужое горе») и возвратиться к истинной «почве», то есть к христианской империи, какой мыслится Киевская Русь, — в жизни и к «былинному тону» — в тексте.

Последний важный сюжет третьей пародии — назначение искусства. Восклицания Z — «Что есть цель художества? Цель его — это служить общему делу...» (366; ср. в «Потоке-богатыре»: «Все об *общем* каком-то о *деле* кричат» — 176) — дублируют иронический финал «Порой веселой мая...»: «Хочу, чтоб в песнопенье / Всегда сквозило дело» (185). Позволив себе тенденциозность, Толстой словно бы изменяет искусству, принимает методы противника. Сам он, однако, думал на сей счет иначе. «Вывернутая» действительность (которой

^{*} Там же. С. 206.

принадлежат нигилисты) может быть запечатлена только «вывернутой» (пародийной, игровой) поэзией. Романы Писемского и Достоевского не удовлетворяют Толстого потому, что они слишком серьезны, а такой подход (экспрессивное обличение или демонизация) не адекватен комическому (хоть и зловредному) объекту. Согласно Толстому, Писемский и Достоевский невольно «поднимают» нигилистов, в то время как сам Толстой изображает их такими, каковы они есть, смешными. Толстой полагает, что он верен действительности, а потому его поэзия всегда свободна, а не тенденциозна (что и подчеркнуто ироническим заголовком «Баллада с тенденцией» в первопубликации «Порой веселой мая...»).

Толстой страшился не проникновения «тенденции» в свои тексты (это невозможно), но неверной читательской реакции, упреков в тенденциозности, которые сыпались на него со всех сторон*. Даже конфидент Толстого Маркевич, вкусу которого поэт доверял, не умел разгадать смысл виртуозных переходов от «современного» тона к «былинному», от пародийной «тенденциозности» к пафосу. Желание быть правильно понятым и сомнения в своих «экстравагантных» решениях послужили причиной упрощения текстов — исключения «нигилистических» строф в «Алеше Поповиче» и сложно организованной концовки «Потока-богатыря». В первой публикации эту балладу завершали вопросы наивных читателей («Для чего ж он плясал? / Да еще среди темной палаты? / И к чему вообще тут Владимира бал?») и ответ по-

* Ср. эпиграмматический отклик Майкова (1888) на поэму уже давно почившего Толстого «Иоанн Дамаскин»: «Свел житие он на что? На протест за “свободное слово” / Против цензуры, и вышел памфлет вместо чудной легенды. / Все оттого, что лица говорящего он не видал пред собою» — Майков А. Н. Соч.: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 353. Майков, вероятно, не знал, что наслышавшийся сходных укоризн Толстой в письме Маркевичу от 4 февраля 1859 утверждал: «Пусть они откроют *Четы-Минеи* — они увидят, что все было точно так, как я описал» (107). В связи с запретом «Царя Федора Иоанновича» Толстой писал ему же 13 декабря 1868: «В произведении литературы я презираю всякую тенденцию <...> Не моя вина, если из того, что я писал ради любви к искусству, явствует, что деспотизм никуда не годится» (246).

эта, в духе финала «Домика в Коломне»: «Но когда бы Потоку сперва не плясать, / То навряд ему так захотелось бы спать. / А морали когда еще надо — / То мораль: не плясать до упада» (514). Опровергается сама возможность какой-либо морали, но при учете трех следующих строф (отсутствующих уже в первопубликации) в «квазиморали» проступает прямой смысл. Обрести новую (старую) киевско-царьградскую почву в реальности несравнимо труднее, чем в былине. Повода «плясать до упада» нет, да и когда он был (во времена князя Владимира), надлежало знать меру: сон Потока (и все, что случилось на Руси) — следствие его безудержной пляски, восторга от собственной удали и красоты. (Сходно в «Змее Тугарине», где уверенные в неизменности «русской Руси» Владимир с богатырями весело смеются над глумливыми, но верными предсказаниями змея-певца.) Внешняя победительность утопии корректируется скрытым скепсисом.

Поэзия может напоминать об идеале, но не гарантирует его воплощения. Она — в любых ипостасях — самодостаточна и бесцельна, как «птичий свист» (отсылка к «Певцу» Гете в «Порой веселой мая...»). Поэтому безграничная и расплывчатая семантика песни Алеши Поповича вырастает из ее «бессмысленной» фоники, а царевне не важно, любит ее или лицемерит поющий похититель. Поэтому же новгородцы не верят фантастическим рассказам путешественника («Садко», 1872), доблестный воин не воспринимает старинную былину как предупреждение о грозящей ему смертельной опасности («Канут», 1872), а обманутый певец не ропщет на пренебрегших им и равно благословляет всех, кто его слушал и не слушал («Слепой», 1873)*.

Хотя, приведя «четвертую выдержку», Толстой пишет: «Автор этого романа мне не знаком» (368), первый из объектов пародирования устанавливается легко — это давний знакомец Толстого И. С. Тургенев. Фрагмент открывается нарочито поэтичным пейзажем. Цитируется по-немецки «Рыбак» Гете, что, во-первых, указывает на значение для прозы Тургенева германской традиции, а во-вторых, отсылает к «Асе»,

* Подробнее см. в статье «Последние баллады А. К. Толстого».

где упомянута ближайшая литературная «родственница» русалки из баллады Гете — Лорелея*. Разворачивается фирменно тургеневская сцена rendez-vous: Перекопин отказывается от любви, которую предлагает ему Бронская. Обыгрывается ряд мотивов «Рудина». Бронская, кокетливо вытягивающая из Перекопина признание в любви, должна напомнить о Наталье, требующей от Рудина решения на втором свидании; слова Бронской «Я готова любить вас, я готова навсегда сделаться вашею» повторяют признание Натальи на свидании первом: «Знайте же <...> я буду ваша»; Бронская полагает должным сообщить мужу о чувстве, связавшем ее и Перекопина (ср. визит Рудина к Волынцеву после первого объяснения с Натальей); прощальная реплика Перекопина «верьте, что я никогда вас не забуду» повторяет слова Рудина, обращенные к Ласунской-матери: «я никогда не забуду времени, проведенного в вашем доме»**, а фамилия толстовского персонажа, образованная от глагола «копать», ассоциируется с тургеневской (Рудин — «руда»). Место девушки, чья решимость нарушить общепринятые нормы обусловлена ее душевной чистотой и силой чувства, занимает кокетливая замужняя дама, место «проблемного» героя — трус, маскирующий страх перед дуэлью с мужем «высшими соображениями» («Что за глупость <...> и зачем я так долго оставался в Покровском? Стоит ли из-за этих пустяков рисковать жизни, когда важное гражданское дело требует моего внимания и моих сил» — 368)***. По Толстому, «слабость» типового

* «Ах, кстати, что это за сказка о Лорелее? Ведь это ее скала виднеется? Говорят, она прежде всех топила, а как полюбила, сама бросилась в воду» — *Тургенев И. С.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1955. Т. 6. С. 251.

** *Тургенев И. С.* Указ. соч. Т. 3. С. 92—94, 82, 84—86, 104.

*** Ср. в письме Рудина Наталье: «Мне природа дала много — я это знаю и из ложного стыда не стану скромничать перед вами <...> но я умру, не сделав ничего достойного сил моих, не оставив за собою никакого благотворного следа <...> Я остаюсь одинок на земле для того, чтобы предаться, как вы сказали мне сегодня поутру с жестокой усмешкой, другим, более свойственным мне занятиям <...> Если б я по крайней мере принес мою любовь в жертву моему будущему делу,

тургеневского героя (рефлектирующего дворянина, «лишнего» человека) уравнивает его с теми, кто считается его антагонистами, «новыми людьми» — отказавшимся от дуэли Бурениным, стерпевшим пощечину Крестовоздвиженским (Ставрогиным), поповичами из отброшенных строф баллады об Алеше. В тот же ряд попадает жених из «Порой веселой мая...», правильно понимающий нигилистов, предлагающий для их исправления (на самом деле — бессмысленного умиротворения) «верное», но «скверное» средство и потому отвергнутый невестой. Если вспомнить другие сочинения Толстого, то становится ясно: лишенным чести, не способным любить, творить и чувствовать прекрасное «новым людям» противопоставлены киевские богатыри — Поток, изумляющийся бесчестью московского и петербургского будущего, Илья, покинувший Киев после того, как Владимир обнес его чарой, герои «Сватовства», верные возлюбленным и дерзнувшие ради них нарушить запрет государя.

В свете этой антитезы понятно, почему вторым объектом пародии в «четвертой выдержке» Толстой сделал свою балладу «Алеша Попович». Объяснение в обоих случаях происходит в лодке. Герои пародии плывут по речке, «окаймленной густыми тростниками»; далее говорится о «лодке, задержанной стеблями водяных лилий» (367, 368) — ср.: «Кто веслом так ловко правит / Через аир и купырь?» (194). Русалочья тема пародии, заявленная строками «Рыбака» Гете (возникли они потому, что отраженные в реке облака и берега казались «каким-то подводным миром, в который уходила вся душа Перекопина») и в сниженном ключе развитая далее (Бронская соблазняет Перекопина, ее любовь ведет к смерти)*, в балладе предстает трансформированной:

моему призванию; но я просто испугался ответственности, которая на меня падала...» — Там же. С. 107, 108.

* В концовке возникает еще один отзвук русалочьей темы. Простившись, Перекопин «выпрыгнул из лодки и, по колено в зеленой тине, быстро зашагал к усадьбе». Герой не утонул (не погиб от любви), но замарался. «Зеленая тина» ассоциируется с лягушками, которых потрошат нынешние поповичи и прочие нигилисты.

даром певца-соблазнителя наделен герой, страшится похищенная царевна. Мужу Бронской («старому воину»), которую она готова бросить, но не хочет обманывать (дуэли с ним пугается Перекопин), соответствует жених, по которому поначалу тоскует царевна и до которого нет дела Алеше. В отброшенном фрагменте царевна «смешивает» своего похитчика с «беспутными поповичами», но богатырь — в отличие от них и своего пародийного двойника Перекопина — вправе сказать: «Я ж боец и песнопевец! / Я лягушек не ловлю! / Я лишь именем Попович, / Я и верю и люблю» (515). Ловля и потрошение лягушек контрастирует с охотой «знаменитого птицелова» («без силков и без приманок»), чья волшебная песня творит взаимную и свободную («Ты взошла своею волей» — 195) любовь богатыря и то ли всех услышавших его пение девиц, то ли наконец-то обретенной суженой, ради которой былинный Дон Жуан оставит прежние забавы^{*}.

Пародийный извод баллады так же необходим Толстому, как и «тенденциозные» строфы, снятые, но прежде — написанные. Антимир Толстого (абсурдная современность) сложен из тех же элементов, что и творимый им утопический мир. «Разлад» свидетельствует и о высокой ценности «лада», и о его поэтической природе. Помещая в конце письма Маркевичу стихотворение «На тяге» (с автокомментарием: «Не знаю, хорошо ли это, но это правдиво»), Толстой противопоставляет его предъявленной ранее ложной словесности (и стоящей за ней ложной жизни) и напоминает об истинной гармонии. Однако прекрасный мир природы счастьем поэта не

* Толстой не принял обвинений в безнравственности, которые через Маркевича предъявил балладе Катков. Отстаивая автономию искусства (которое не может и не должно быть учебником жизни!), поэт, однако, взял под защиту богатыря-певца в письме Маркевичу от 9 октября 1871: «Впрочем, с уверенностью могу Вам сказать, что по сведениям, которые я собирал насчет описываемого происшествия, Попович и девица, проплыв 25 минут на лодке, сошли на берег в деревне по названию Папусевка, Авсеевы лозы тож, где их повенчал добрый священник отец Герасим Помдамурский, в чем ему содействовал благочинный Сократ Борисович Гермафродитов, случайно находившийся там» (379—380).

одаривает. Ответом на «ликующую ноту» журавлей и «жемчужную дробь» соловья становятся не «весенние чувства» (ср. «Сватовство», где майский гомон птиц заглушает обращенные к счастливым женихам речи счастливых невест), но элегический вздох:

Былые радости! Забытые печали!
Зачем в душе моей вы снова прозвучали
И снова предо мной, средь явственного сна,
Мелькнула дней моих погибшая весна? (111)*.

Нежданно обнаружившаяся грусть преодолевается форсированными «красивостями» (с легким привкусом игровой эротики) французского прощания: «На этом, Болеслав, целую Вас в обе щеки, напоминающие мне две розы под сенью листвы серебристого тополя» (368).

В письме Маркевичу Толстой построил игровую модель если не всего своего мира, то его синхронного письму фрагмента. Он показал, как крепко сцеплены «игровые» (вплоть до непечатных) и «серьезные», иронические и патетические, исторические и современные, лирические и эпические составляющие единой поэтической системы. Связь эта без сомнения учитывалась Толстым не только в эпистолярном метатексте, но и при работе над опусами, которые потом могли функционировать независимо друг от друга. Наиболее выразительный пример — опубликованные отдельно «Порой веселой мая...» («Русский вестник», 1871, № 10) и «Сватовство» («Русский вестник», 1871, № 9; первоначально баллада была направлена в «Вестник Европы»; отказ Стасюлевича вынудил Толстого передать ее в журнал Каткова)**.

2008

* Стихотворение «То было раннею весной...» тоже посвящено прошлому, «утру наших лет», когда поэт был счастлив, а не вспоминал о счастье.

** См. подробнее в статье «О свистах, припевах и балладном диптихе А. К. Толстого».

О СВИСТАХ, ПРИПЕВАХ И БАЛЛАДНОМ ДИПТИХЕ А. К. ТОЛСТОГО

В череде сочинений, написанных А. К. Толстым в конце весны — начале лета 1871 года (баллады, юмористические стихотворения, лирика, прозаические пародии, включенные в письмо Б. М. Маркевичу от 14 мая*), балладный диптих «Порой веселой мая...» (в первопубликации — «Баллада с тенденцией») — «Сватовство» занимает особое место. Мы не знаем, в каком порядке создавались эти тексты и где первоначально Толстой предполагал печатать «Балладу с тенденцией». «Сватовство» (вкупе с «Ильей Муромцем» и «Алешей Поповичем») было предложено «Вестнику Европы» М. М. Стасюлевича, однако в первой половине сентября поэт получил отказ, который связал с недавней публикацией «Потока-богатыря» («Русский вестник», № 7). 14 сентября Толстой писал Стасюлевичу: «Так как Вы возвращаете мне не одного “Поповича” (в текст баллады входило 7 антинигилистических строф, позднее снятых автором. — А. Н.), но и две других пьесы (свободные от злободневных мотивов. — А. Н.), то мне представляется, что Вы в Вашем письме, из деликатности, чего-то недосказали. Я прошу Вас быть со мной совершенно откровенным: быть может, имя мое, заявившее так бесцеремонно свое направление в “Потоке”, уже не годится вообще в Ваш журнал?»**.

Толстой понял ситуацию в целом верно: как следует из его ответа (1 октября) на несохранившееся письмо Стасюлевича от 20 сентября, редактор «Вестника Европы» негативно оценивал антинигилистические эпизоды «Потока-богатыря» («большому таланту не следует выходить на борьбу с дрянностью ежедневной жизни» — Толстой приводит в своем письме это суждение Стасюлевича), однако и вовсе порывать отношения с поэтом не хотел. Резонно предположить, что Стасюлевич отверг «Илью Муромца» и «Сватовство» не по эстетическим соображениям, но предполагая (вполне

* Подробнее см. в статье «Весенние чувства графа А. К. Толстого».

** Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. М., 1963—1964. Т. 4. С. 373.

обоснованно), что их былинные сюжеты и поэтизация Киевской Руси вызовут у публики нежелательные ассоциации со злосчастливым (по его мнению) «Потоком». (Предложенные Толстым «нейтральные» (курсив Толстого. — А. Н.), «с отсутствием полемики и сатиры»^{*} стихотворения «То было раннею весной...» и «На тяге» появятся в № 12 «Вестника Европы».)

В письме Стасюлевичу Толстой всесторонне обосновывает свое право на полемику с «нигилизмом» и/или его комическое изображение: «Снисходительность к нигилизму для меня непонятна, и я ее не разделяю. Это какое-то идолище, сидящее в терему у Владимира и которому служат все без исключения, даже и не хотящие, а оно только разевает рот и пожирает все, что несут, пока Илья не прихлопнет его колпаком»^{**}. Повторяю, я не понимаю, почему я волен нападать на всякую ложь, на всякое злоупотребление, но нигилизма, коммунизма, материализма et tutti quanti трогать не волен? А что я через это буду в высшей степени не популярен, что меня будут звать ретроградом — да какое мне до этого дело? Разве я пишу, чтобы понравиться какой бы то ни было партии? Я хвалю то, что считаю хорошим, и порицаю то, что считаю дурным, не справляясь, в какой что лежит перегородке, в консервативной или в прогрессивной. Поэтому я отклоняю Ваше благовольтельное и извиняющее предположение, что я не написал бы «Потока», если бы наперед расчел, что он произведет какое-то действие. Я ему не приписывал никакой важности, а написал потому, что написалось; когда же увидел, что иные смеются, а иные сердятся, тогда и напечатал. Вообще это не мой genre, и вступать на полемическую дорогу я не намерен, но от «Потока» не отказываюсь и несколько не сожалею, что я его напечатал, равно и «Пантелея»^{***}.

* Там же. С. 374.

** Поэт напоминает здесь не только о былине, но и о своей балладе «Змей Тугарин» (1867), где Алеша Попович расправляется с отвратительным певцом, предрекающим установление на Руси татарского (а затем — равного ему московского) деспотизма.

*** Толстой А. К. Указ. соч. С. 378; упомянута задевавшая «новых людей» песня «Пантелей-целитель» (впервые — «Русский вестник», 1866, № 9).

Высока вероятность, что эпистолярная дискуссия со Стасюлевичем, заставившая Толстого осмыслить свою позицию, укрепила его намерение опубликовать «Балладу с тенденцией». Три отвергнутые «Вестником Европы» баллады поэт направил в «Русский вестник» сразу после отказа Стасюлевича — в письме Б. М. Маркевичу от 9 октября он реагирует на «нравственные сомнения» М. Н. Каткова относительно «Алеши Поповича» и замечание адресата о неуместности в этой балладе строф, «выражающих тенденцию»^{*}; здесь же Толстой обещает вскоре прислать «Балладу с тенденцией»^{**}, первоначальный вариант которой был представлен Маркевичу еще 28 июля. Хотя Толстой и тогда предполагал, что публикация этой вещи уместнее у Каткова, чем у Стасюлевича^{***}, у нас нет свидетельств, что до конфликта с «Вестником Европы» он хоть как-то заботился о ее печатной судьбе. Теперь же — продолжая спор со Стасюлевичем и другими «адвокатами» нигилизма (в том числе — с женой, полагавшей публикацию «Потока-богатыря» оплошностью) — Толстой счел необходимым «Балладу с тенденцией» напечатать в маркированно консервативном журнале. Катков (вероятно, кроме прочего, стараясь компенсировать отказ в публикации «Алеши Поповича») отослал «Балладу...» в типографию немедленно, даже не дождавшись исправленного варианта — она появилась в № 10 (октябрьском)^{****}, представ пародийным изводом напечатанного здесь же месяцем ранее «Сватовства».

* «Алеша Попович» (без антинигилистического фрагмента) будет напечатан в «Гражданине» (1872, № 2).

** Толстой А. К. Указ. соч. С. 379—380.

*** См.: Толстой А. К. Полн. собр. стихотворений и поэм. СПб., 2004. С. 637 (примеч. И. Г. Ямпольского); далее поэтические тексты Толстого цитируются по этому изданию, страницы указываются в скобках.

**** Видимо, спешкой и/или неаккуратностью Маркевича должно объяснить отсутствие в первой публикации заключительной строфы: «Служите ж делу, струны! / Уймите праздный ропот! / Российская коммуна, / Прими мой первый опыт!» (226, 581). Финальная автометаописательная часть баллады открывается вопросом, общий ответ на который дан в той же 37-й строфе; в следующих строфах он конкретизируется: отрицание искусства для искусства

Однако такой вариант бытования двух текстов автора не устраивал, что обнаружилось летом 1874 года, когда Толстой приступил к подготовке нового издания своих стихотворений. Хотя работа не была доведена до конца, в отношении лирики и (что важно для нас) баллад авторская воля известна: они были переписаны под диктовку (либо по указаниям) поэта его кузиной княжной Е. В. Львовой. Этой рукописью располагал Стасюлевич, выпустивший после смерти Толстого двухтомное «Полное собрание стихотворений» (1876), в котором весенне-летние баллады 1871 печатаются в следующем (сохраняющемся во всех позднейших авторитетных изданиях) порядке: «Илья Муромец», «Порой веселой мая...» (первоначальное полемическое название снято автором, что снижает прямую злободневность текста и придает ему новый смысловой статус), «Сватовство», «Алеша Попович». Таким образом баллада «разлада», рисующая гротескный антимир, в котором нет места ни красоте природы, ни искусству, ни любви, оказалась *предшествующей* балладе «лада», ключевые символические мотивы (торжество природы, любви, искусства) которой развивались — в новой, дразнящей, оркестровке — в «Алеше Поповиче» (освобожденном теперь от комической современной составляющей). Не менее значимо, что опусы «с тенденцией» — «Поток-богатырь» и «Порой веселой мая...» — разделены «Ильей Муромцем», в котором обида богатыря на князя Владимира (недовольство властью, нарушающей старые добрые обычаи) оказывается в итоге снятой. Светлые весенние чувства — норма; сегодняшние (и любые) извращенные глупости — временный эксцесс.

(38), приятие новой эстетики (39), указание на уже явленный образчик правильной поэзии, предполагающее новое прочтение всей баллады. Без 40-й строфы финал (и текст в целом) утрачивает важный смысловой обертоном и теряет интонационную завершенность, что едва ли возможно для такого виртуозного стихотворца, как Толстой. Он мог исправлять представленные близкому кругу (или даже публике) тексты (такова переработка строф, следующих за 20-й в журнальной публикации «Баллады с тенденцией»), но едва ли бы стал знакомить Маркевича с неотделанным стихотворением.

Дабы подвести читателя к этому оптимистическому выводу, Толстой не только варьирует (с надлежащей огласовкой) в «Сватовстве» основные мотивы «Порой веселой мая...», но выстраивает первую балладу так, что ее «тенденциозность» отнюдь не противоречит «весенним чувствам», но парадоксально свидетельствует об их силе и грядущем торжестве. Ключом к первой балладе видится ее автометаописательная (квазидидактическая) концовка и в особенности двустигшие «Искусство для искусства / Равняю с птичьим свистом» (226). Формально соглашаясь с нигилистами, автор цитирует драгоценную для него и ненавистную его противникам поэтическую строку, о которой он 25 октября 1861 писал К. К. Павловой: «Гётевское “Ich singe, wie der Vogel singt” — китайская грамота для большинства наших писателей, и им всегда хочется *проводить мысль* (курсив Толстого. — А. Н.) и что-либо доказывать с заранее обдуманном намереньем, что придаёт им характер более или менее дидактический, да накажет их Бог»*.

Заменив в балладе привычно подразумеваемое «пение» (у Гете «Я пою, как поет птица») на «свист», Толстой актуализирует тот ряд ассоциаций, что сопутствовали этому слову и его производным уже больше десятилетия, с появления «Свистка» — приложения к главному печатному органу «нигилистов». В неподписанном предисловии к его первому выпуску («Современник», 1859, № 1) Н. А. Добролюбов иронически сообщал об игровом (аполитичном, развлекательном) характере нового журнального раздела:

«Различные бывают свисты: свистит аквилон (северный ветер), проносясь по полям и дубравам; свистит соловей, сидя на ветке и любуясь красотами творения; свистит хлыстик, когда им сильно взмахиваешь по воздуху; свистит блонравный юноша в знак сердечного удовольствия; свистит городской на улице, когда того требует общественное благо... Спешим предупредить читателей, что мы из всех многообразных родов свиста имеем преимущественную претензию только на два: юношеский и соловьиный <...> Свист

* Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 144.

соловья также нам очень приличен, ибо хотя мы в сущности и не соловьи, но красотами творения любим наслаждаться. Притом же соловей в истинном значении есть не что иное, как подобие поэта, так как давно уже сказано:

Соловей, как Щербина, поет.

А у нас в природе весьма много поэтических элементов, вследствие чего мы и видим весь мир в розовом свете. Итак — читателю да будет известно, что мы свистим не по злобе или негодованию, не для хулы или осмеяния, а единственно от избытка чувств, от сознания красоты и благоустройства всего существующего, от совершеннейшего довольства всем на свете. Наш свист есть соловьиная трель радости, любви и тихого восторга, юношеская песнь мира, спокойствия и светлого наслаждения всем прекрасным и возвышенным.

Итак — наша задача состоит в том, чтобы отвечать кротким и умирительным свистом на все прекрасное, являющееся в жизни и в литературе. Преимущественно литература занимает и будет занимать нас, так как ее современные деятели представляют в своих произведениях неисчерпаемое море прекрасного и благородного. Они водворяют, так сказать, вечную весну в нашей читающей публике, и мы должны безопасно, сидя на ветках общественных вопросов, наслаждаться красотами их творений*.

Смысл эзоповой речи Добролюбова был вполне ясен, все его заверения надлежало понимать «с точностью до наоборот»: редакция «Современника» предполагала, что читатели настроятся на свист ювеналова бича, изящно притворяющегося «хлыстиком», а перелицовка стиха Гете (не поэт подобен птице, а соловей — поэту, имя которого давно воспринимается как символ «эстетизма») нанесет еще один удар по бессмысленному художеству. Однако подчеркнуто игровой характер «Свистка» позволял «наивно» принимать риторику за чистую монету. Полагаю, что именно этим объясняется энергичное сотрудничество в «Свистке» Козьмы Пруткова,

* Свисток. М., 1981. С. 5—6.

столь радовавшее советских литературоведов. Игнорируя цели редакции «Современника», опекуны Пруткова вели свою игру, весело осмистывая весьма различные литературные феномены, в том числе и те, что были им близки. Двенадцатью годами позже Толстой пародийно воспроизвел риторический ход Добролюбова: если в приложении к «Современнику» гражданственный (служащий делу, дискредитирующий недостойные литературные явления) свист выступал в обличье «чистого искусства», то теперь «чистое искусство» выдает себя за «тенденциозное».

Снижая и внешне отвергая формулу Гете, Толстой одновременно напоминал о том сравнительно недавнем эпизоде литературно-идеологической борьбы, что обычно с легкой руки Достоевского именуется «расколом в нигилистах» — о противостоянии «Русского слова» и «Современника» (1863—1864). В статье «Цветы невинного юмора» («Русское слово», 1864, № 2), посвященной разбору «Сатир в прозе» и «Невинных рассказов» Н. Щедрина, Д. И. Писарев заявлял: «... храм чистого искусства одинаково отворен для всех своих настоящих поклонников, для всех жрецов, чистых сердцем и невинных в самостоятельной работе мысли. Благодаря этому обстоятельству читатель, изумляясь и не веря глазам своим, увидит за одним и тем же жертвенником с одной стороны — нашего маленького лирика г. Фета, а с другой стороны — нашего большого юмориста г. Щедрина <...> Да, г. Щедрин, вождь нашей обличительной литературы, с полной справедливостью может быть назван чистейшим представителем чистого искусства в его новейшем видоизменении. Г. Щедрин не подчиняется в своей деятельности ни силе любимой идеи, ни голосу взволнованного чувства; принимаясь за перо, он также не предлагает себе вопроса о том, куда хватит его обличительная стрела — в своих или в чужих, “в титулярных советников или в нигилистов”. (Здесь Писарев дал сноску: «Сия последняя острота <...> украшает собою страницы “Современника” (см. “Наша общественная жизнь”), 1864 г., январь». — А. Н.) Он пишет рассказы, обличает неправду и смешит читателя

единственно потому, что умеет писать легко и игриво, обладает огромным запасом диковинных материалов и очень любит потешиться над этими диковинками вместе с добродушным читателем <...> ...беспредметный и бесцельный смех г. Щедрина сам по себе приносит нашему общественному сознанию и нашему человеческому совершенствованию так же мало пользы, как беспредметное и бесцельное воркование г. Фета»*.

Особый гнев Писарева вызвал финал щедринского фельетона, где собеседник повествователя, укоренный за «ренегатство» (сближение с консервативным «Русским вестником») отвечает: «— Э, батюшка, все *там* (курсив Щедрина. — А. Н.) будем!

И по-моему, он сказал вещь совершенно резонную. Но и я сказал вещь не менее резонную, когда утверждал, что нигилисты суть не что иное, как титулярные советники в нераскаянном виде, а титулярные советники суть раскаявшиеся нигилисты...

Все там будем»**. Упрекая Щедрина в бесцельном остро словии, Писарев скрыто защищает истинных нигилистов, которые никогда не станут благополучными титулярными советниками, то есть не откажутся от своих принципов. Но именно такую метаморфозу предчувствует и планирует жених в балладе Толстого, полагающий, что для ревнителей пользы амбиции важнее убеждений. Его язвительное предложение («Чтоб русская держава / Спаслась от их затей, / Повесить Станислава / Всем вожакам на шеи» — 224) напоминает об еще одном — более раннем — «расколе в нигилистах». В статье «Very dangerous!!!» («Колокол», 1859, 1 июня)

* Писарев Д. И. Соч.: В 4 т. М., 1955—1956. Т. 2. С. 339—340, 341.

** Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1965—1977. Т. 6. С. 234. Речение о нигилистах и титулярных советниках впервые появилось в рецензии на «Несколько серьезных слов...» М. Беницкого и «Заметки и отзывы» «Русского вестника» («Современник», 1863, № 4); см.: Салтыков-Щедрин М. Е. Указ. соч. Т. 5. С. 352; подробнее см. в примеч. Г. Ф. Самосюк — Там же. Т. 6. С. 636.

лондонский оппонент петербургских радикалов писал о вкладчиках двух первых выпусков «Свистка» (явно имея в виду и цитированное выше предисловие Добролюбова): «Источая свой смех на обличительную литературу, милые паяцы наши забывают, что по этой скользкой дороге можно *досвистаться* не только до Булгарина и Греча, но (чего боже сохрани) и до *Станислава на шею!*»*.

Отнюдь не солидаризируясь ни с одним из представителей левого лагеря, Толстой усмешливо признает частичную правоту каждого из них и одновременно напоминает о постоянных раздорах в многоликом сонме прогрессистов. «Им имена суть многи, / Мой ангел серебристый, / Они ж и демагоги, / Они ж и анархисты. // Толпы их все грызутся, / Лишь свой откроют форум. / И порознь все клянутся / *In verba vojakorum*» (223)**.

* Герцен А. И. Соч.: В 9 т. М., 1955—1958. Т. 7. С. 58; курсив Герцена.

** Ср. в «Потоке-богатыре»: «Слышно: *почва, гуманность, коммуна, прогресс*, / И что кто-то *заеден средою*. / Меж собой вперерыв, наподобье галчат, / Все об *общем* каком-то о деле кричат» (215; курсив Толстого). Чаенье *общего дела* и наличие «общего врага» (Потока) не отменяет сумбура, охарактеризованного «птичьей» метафорой. Интересно, что в перечень «паролей» включено слово *почва*, напоминающее не о нигилистах, но об издателях и авторах журналов «Время» и «Эпоха». Весьма вероятно, что для Толстого была существенна не особая позиция почвеннических изданий, чья оценка «свистунов» претерпела сложную эволюцию, но их активная включенность в дискуссию о «свисте», частые обращения к этому сюжету. Заметим, что в эпистолярии Толстого мы находим лишь два суждения о сочинениях Достоевского — и оба неприязненные. 8 января 1855, делаясь с С. А. Толстой впечатлением от «Кто виноват?», он замечает: «Насколько Писемский, Достоевский и все эти писатели *натуральной школы* (курсив Толстого. — А. Н.) скучны и утомительны сравнительно с этой книгой!» — Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 76. В письмо Б. М. Маркевичу от 14 мая 1871 введена злая пародия на «Бесов» — Там же. С. 365—366; (о ней подробнее см. в статье «Весенние чувства графа А. К. Толстого»). Памятью о печальной судьбе архива Толстого, можно выдвинуть два предположения: либо сочинения Достоевского им игнорировались вообще (чему в какой-то мере противоречит тщательно продуманная па-

точки зрения — случайные и вздорные), но общая картина торжествующей нигилистической глупости, которую он складывает как комическую мозаику из разнородных идеологических фрагментов.

Оставляя в стороне трудно разрешимый вопрос о том, почему поэт отдался стихии веселого свиста на рубеже весны-лета 1871 года (вероятно, свою роль тут сыграло знакомство со свежими, неудачными, по мнению Толстого, антинигилистическими романами Писемского и Достоевского), зададимся другим: мог ли он помнить давно отшумевшую полемику Писарева со Щедриным? Полагаю, что вероятность того весьма велика, ибо Толстой был в ее ходе серьезно задет. Порицая в «Цветах невинного юмора» рассказ Щедрина «Ваня и Миша», Писарев замечал: «У читателя давно уже вертится на языке вопрос: да разве есть теперь крепостные мальчишки? — Нет, нету. — Так как же это они убивать себя могут? — Да они убивают себя не теперь, а прежде, давно, во время оно. — А если прежде, во время оно, то с какой же стати повествуется об этом теперь, во время *сие*? (Курсив Писарева. — А. Н.) — Не знаю. Должно быть г. Щедрин позавидовал литературной славе нашего Вальтер-Скотта, графа А. Толстого, описавшего с такой наглядностью все кушанья, подававшиеся на стол Ивана Грозного? <...> Или же он постарался поразить своим пером прошедшее, чтобы сделать приятный и любезный сюрприз настоящему? Последнее предположение кажется мне наиболее правдоподобным, потому что всякому жрецу чистого искусства должно быть чрезвычайно лестно соединить в своей особе блестящую репутацию русского Аристофана с полезными достоинствами современного Державина, который, как известно, говорил истину с улыбкою самого обезоруживающего и обворожительного свойства»*.

родия), либо С. А. Толстая, чьи добрые отношения с Достоевским установились после кончины мужа, удалила из писем (как и в ряде иных случаев) фрагменты, с ее точки зрения невозможные в печати.

* Писарев Д. И. Указ. соч. Т. 2. С. 355.

Существенна тут не только устойчивая неприязнь Писарева к историческому роману вообще и Вальтеру Скотту (а значит, его «подражателю» Толстому) в частности*, но и уподобление Щедрина автору «Князя Серебряного». Язвительность выпада усиливалась тем, что Писарев адресовал Щедрина ровно те претензии, что были предъявлены автору «Князя Серебряного» в издательской щедринской рецензии («Современник», 1863, № 4)**, написанной от лица отставного преподавателя словесности в одном из кадетских корпусов. Прикрывшись пародийной маской, Щедрин восхищался архаичностью романа (сравнение с «Юрием Милославским...» Загоскина), обилием «красивых» описаний старинного быта (сравнение с «Саламбо» Флобера), уходом от современности, которые рецензент связывал не только с монархизмом, но и с сервильностью автора. Характерно, что Писарев вводит в текст ту же цитату из «Памятника» Державина, что использовал Щедрин. Вспоминая пору своей молодости, его подставной рецензент восклицал: «Это было счастливое время, любезный граф; это было время, когда писатели умели

* Ср. в статье «Реалисты» («Русское слово», 1864, № 9—11), развивающей и усиливающей ряд положений «Цветов невинного юмора»: «Я надеюсь, что даже эстетики не станут заступаться за Дюма, за Феваля, за Поль де Кока. Но очень правдоподобно, что они уважают Вальтер-Скотта и Купера. А мы их нисколько не уважаем и вообще считаем исторический роман за одно из самых бесполезных проявлений поэтического творчества. Вальтер-Скотт и Купер — усыпители человечества. Что они люди даровитые — против этого я не спорю. Но тем хуже. Тем-то они и вредны, что их произведения читаются с удовольствием и создают целые школы подражателей. А что выносит читатель из этих романов? Ничего, ни одной новой идеи. Ряд картин и арабесков. То же самое, что выносит ребенок из волшебной сказки. В наше время, когда надо смотреть в оба глаза и работать обеими руками, стыдно и предосудительно уходить мыслью в мертвое прошлое, с которым всем порядочным людям давно пора разорвать всякие связи» — Писарев Д. И. Указ. соч. Т. 3. С. 114.

** Рецензия появилась без подписи, но авторство Щедрина едва ли было тайной как для Писарева, безусловно осведомленного о положении дел в редакции враждебного «Современника», так и для Толстого.

Когда всякий, не скрывая своего сердца, заявлял о чувствах преданности (да и зачем скрывать?)... Но, конечно, никто еще не высказывал такой истины, какую вы высказали Иоанну Грозному!»*.

Особый восторг комического старовера (то есть особый гнев Щедрина) вызвал финал 9-й главы романа, где Грозный молится о том, «чтобы не было на Руси одного выше другого, чтобы все были в равенстве, а он бы стоял один надо всеми, аки дуб во чистом поле!», а глядящие на царя звезды словно бы думают: «не расти двум колосьям в уровень, не сравнивать крутых гор с пригорками, не бывать на земле безбоярщине!»**. Грызущиеся меж собой нигилисты «Весь мир желают сгладить / И тем внести равенство, / Что всё хотят загадить / Для общего блаженства»; так же, как одержимый духом зла царь, они стремятся разрушить божественный (естественный) уклад. Их взаимные обвинения (в консервативности, аристократизме, приверженности «чистому искусству» и проч.) безосновательны, в иных случаях своекорыстны и всегда смешны. Их чаяния могут быть чреваты неприятностями, но в конечном итоге тщетны, ибо способны они лишь передразнивать (пародийно воспроизводить) иных носителей зла (давних деспотов, нынешних ретивых администраторов, друг друга) и опошлять (намеренно или произвольно) вечные ценности.

Поэтому их ложный мир может быть изображен только пародийно. Если Щедрин измывается над Толстым и Фетом, а Писарев — над Щедриным (открывая его родство с Фетом и Толстым), то Толстой гротескно воспроизводит конструкцию, ключевые мотивы и общую логику «Цветов невинного юмора» (вводя отсылки и к другим нигилистическим текстам). Статья Писарева открывается тезисом о тяжелом положении поэтов (и, как следует из дальнейшего, эстетиков, ценителей искусства): «бесчувственные критики и бездуш-

* *Салтыков-Щедрин М. Е. Указ. соч. Т. 5. С. 353.*

** *Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 227.*

ные свистуны (отметим появление этого слова в первом же абзаце “Цветов...” — А. Н.) подрывают в публике всякое уважение к великим тайнам бессознательного творчества»* (то есть творчества, описываемого «птичьей» формулой Гете). Писарев предрекает грядущую гибель мира поэзии («Зевесовых чертогов») и описывает разговор последнего поэта** и последнего эстетика, в ходе которого выясняется, что собеседникам должно притвориться натуралистами, дабы не быть заживо заспиртованными в качестве «последних экземпляров исчезнувшей породы, имевшей удивительное сходство с человеком». Далее «наши последние могиканы»*** бегут «в лавку покупать себе микроскоп и химические репортры, как маскарадные принадлежности, долженствующие спасти их...». Наконец «оба, эстетик и поэт, женятся a la face du soleil et de la nature на двух девушках, занимающихся

* Писарев Д. И. Указ. соч. Т. 3. С. 331.

** Отсылка к Баратынскому здесь, может быть, и не случайна. Ср. цитату из его стихотворения «На смерть Гете» в едва ли не самом страстном фрагменте статьи «Реалисты»: «Эти люди (по классификации Писарева, “пародии на поэтов”, в первую очередь — Жуковский и Пушкин. — А. Н.) процветали “яко крин”, щебетали, как птицы певчие (NB! — А. Н.), и совершили “в пределе земном все земное”, то есть все, что они были способны совершить. В произведениях этих людей нет никаких признаков болезненности или изуродованности. Им было весело, легко и хорошо жить на свете, и это обстоятельство, конечно, останется вечным пятном на их прославленных именах. Впрочем, нет, — не вечным» — Писарев Д. И. Указ. соч. Т. 3. С. 109. Не вечным (курсив Писарева), так как слава «пародий на поэтов», по вере критика, обречена скорому и бесследному исчезновению.

*** Примечательна отсылка к ненавистному Куперу. Ср. в письме Толстого Я. П. Полонскому от 20 декабря 1868: «...мы с Вами не последние могиканы искусства, как бы там ни старались разные Чернышевские, Писаревы, Стасовы, Коржи (описка или шутка; видимо, следует читать: Корши. — А. Н.) и так далее, кто прямо, кто косвенно. Убить искусство так же легко, как отнять дыхание у человека под тем предлогом, что оно роскошь и отымает время даром, не вертит мельничных колес и не раздувает мехов. Уверяю, что эти господа вовсе не страшны для искусства» — Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 249.

медицинскою практикою»; дети «этих двух счастливых пар еще услышат какие-то темные толки об эстетиках и поэтах, а внуки и того не услышат»*.

Толстой воспроизводит писаревский сюжет. «Порой веселой мая, / По лугу вертограда, / Среди цветов гуляя, / Сам-друг идут два лада» (219). Рай (сущий сейчас, ибо жених вместе с невестой), он же «сад цветущий» и «приют тенистый», заменяет «Зевесовы чертоги» поэзии, но, как и они, должен погибнуть. Древнерусские одеяния (описанные с форсированным использованием архаизмов — двойной грех «ухода от современности» и «эстетизма») оказываются маскарадными, ибо беседуют два лада хоть на эстетическо-архаическом языке «Слова о полку Игореве» («Не лепо ли нам вместе <...> Воистину все лепо» — 220), но на самые современные темы. Свободный брак («перед лицом солнца и природы»), кажется, уже свершился («Она ж к нему: «Что будет / С кустами медвежины, / Где каждым утром будит / Нас рокот соловьиный?» — 221**), однако ряженым персонажам суждено навсегда рассориться, а не стать родоначальниками существ, способных обходиться без «эстетики».

Давно отмечено, что рассказ жениха о предстоящей гибели «приюта тенистого» выстроен на основе предисловия

* Писарев Д. И. Указ. соч. Т. 3. С. 332.

** Двусмысленность в эту реплику безусловно внесена сознательно; ср. финал «Алеши Поповича», напугавший целомудренного Каткова, и постскриптум письма к Маркевичу от 26 апреля 1869: «Деревенские девицы усвоили себе доброе обыкновение — совсем голыми гулять в камышах, где они собирают цветы — ирисы и всякие другие, из которых они плетут себе венки. Это обычай древний, а несколько лет тому назад я, встретив одну такую нимфу, сказал ей: «Дала бы ты мне цветок». И она тотчас же вышла из камышей и со всем простодушием невинности подала мне цветок. (Комический негатив этого эпизода возникает в «Потоке-богатыре», где московская, забывшая благородные обычаи киевской старины, царевна грубо бранит героя, дерзнувшего понюхать цветок близ ее терема. — А. Н.) Вы скажете, что я безнравственен, но мне нравится такое зрелище, оно переносит меня во дни Гомера, когда после подобных встреч зарождались герои или полубоги» — Толстой А. К. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. С. 282.

Гейне к «Лютеции»*, однако неожиданный (и вызвавший полемическую реакцию Толстого) вывод немецкого поэта («...да будет благословен тот бакалейный торговец, что станет некогда изготавливать пакетики из моих стихотворений и всыпать в них кофе и табак для бедных старушек...»**) отчетливо сходен с пассажем Писарева (все в той же 1 главе «Цветов невинного юмора») об участии новоизданного (1863) двухтомника стихотворений Фета, которому предстоит продаваться «пудами для оклеивания комнат под обои и для завертывания сальных свечей, мешчерского сыра и копченой рыбы»***. Не важно, сознательно критик цитировал Гейне или сходжение обусловлено общим источником — 20-м из первой книги посланий Горация, предполагал ли Писарев опознание Горациева (классического) подтекста****, помнили ли Писарев и/или Толстой о других версиях этого сюжета***** — весьма вероятно, что предисловие к «Лютеции» актуализировалось для Толстого благодаря «Цветам невинного юмора».

Наконец, писаревский совет на будущее Щедрину («При его умении владеть русским языком и писать живо и весело

* Жинкин Н. П. А. К. Толстой и Г. Гейне // Сборник статей к 40-летию ученой деятельности академика А. С. Орлова. Л., 1934. С. 435.

** Гейне Г. Избр. произв.: В 2 т. М., 1956. Т. 2. С. 440.

*** Писарев Д. И. Указ. соч. Т. 2. С. 333.

**** Похоже, что предполагал. На это указывает еще одна ироническая цитата из тоже хрестоматийного текста Горация — оды «К Мельпомене»: «...монумент этот (издание Фета. — А. Н.) будет, конечно, несокрушимее бронзы (aere perennius), потому что бронза продается и покупается, а стихотворения г. Фета, составляющие вышеупомянутый монумент, в наше время уже не подвергаются этим неэстетическим операциям» — Писарев Д. И. Указ. соч. Т. 2. С. 333. Напомним, что Фет был переводчиком Горация.

***** Послание «К стихам своим» Кантемира, совпадение с которым Писарева особенно наглядно: «...и наконец дойдет <...> / Вам рок обернуть собой иль икру, иль сало» (Кантемир А. Д. Собр. стихотворений. Л., 1956. С. 217), «Повести Белкина», «Иван Федорович Шпонька и его тетешка», свежий о ту пору роман Достоевского «Униженные и оскорбленные».

он может быть очень хорошим популяризатором. А Глупов давно пора бросить») и настоятельное требование, обращенное в «Реалистах» ко всем писателям («Чтобы упрочить за собою глубочайшее уважение реалистов, романист или поэт должен только постоянно, так или иначе, служить живому делу действительной, современной жизни. Он не должен только превращать свою деятельность в бесцельную забаву праздной фантазии»^{*)}), реализуются в майской балладе буквально: «Я, новому ученью / Отдавшись без раздела, / Хочу, чтоб в песнопенье / Всегда сквозило дело» (226). (Здесь в обеих цитатах курсив мой.) При этом поэт популяризирует не химию или медицину, но «новое ученье» в целом. И не его вина, если воспетая им доктрина оказывается смешной. Он опять-таки строго следует за Писаревым, утверждавшим в «Реалистах»: «Любители всяческих искусств не должны гневаться на меня за легкомысленный тон этой главы. Свобода и терпимость прежде всего! Им нравится дуть в флейту, изображать своей особою Гамлета, принца датского, или пестрить полотно масляными красками, а мне нравится доказывать, что они никому не приносят пользы и что их не за что ставить на пьедесталы. А забавам их никто мешать не намерен. За шиворот их никто не тянет на полезную работу. Весело вам — ну, и веселитесь, милые дети»^{**}. «Веселый» упрек в инфантильности возвращается к Писареву (и прочим «свистунам») бумерангом в вопросе невесты, которой уже в начале баллады было «весело»: «Но

* Писарев Д. И. Указ. соч. Т. 2. С. 365; Т. 3. С. 114. Программное название статьи Писарева отыграно выбором «главного» имени для многоименного сообщества гонителей искусства: «Я верю реалистам» (226). Если литераторы, по Писареву, в принципе могут приносить пользу, то представителям других искусств в этом он категорически отказывает, иронически перечисляя «великих людей самых различных сортов: великий Бетховен, великий Рафаэль, великий Канова, великий шахматный игрок Морфи, великий повар Дюссо, великий маркер Тюря» — Там же. Т. 3. С. 115. Ср.: «Иль то матерьялисты, — / Невеста вновь спросила, — / У коих трубочисты / Суть выше Рафаила» (223).

** Писарев Д. И. Указ. соч. Т. 3. С. 115.

кто же люди эти, — / Воскликнула невеста, / Хотящие, как дети, / Чужое гадить место?» (222, 220). Таким же ответом предстает и вся «тенденциозная» баллада, пародирующая угрюмую тенденциозность лишь внешне веселой (невинной, цветочной, свистящей) публицистики.

Однако пародией Толстой ограничиться не мог. В «Сватовстве» он дает подлинный вариант сюжета, который тщетно пытались «отменить» или пародийно приспособить для своих нужд фальшивые свистуны. В Киевской Руси «Сватовства» безоговорочно торжествуют весна, любовь и поэзия, сливающаяся с «птичьим свистом». Мир этой баллады отнюдь не равен былинному. Дюк и Чурила освобождаются от тех сомнительных свойств, которыми были наделены их фольклорные прототипы, прежде всего, щапы-щеголи (высокомерие и хвастовство Дюка; разбойничьи потехи дружины Чурилы^{*}; его амплуа соблазителя-прелюбодея, намеченное в сюжете о вспыхнувшей страсти княгини Апраксии и сполна реализованное в истории с Катериной, женой боярина Бермяты). В былине о Дюке Степановиче заглавный герой и Чурила Пленкович выступают соперниками, у Толстого они неразлучные друзья, влюбленные в княжон-сестер (слово «побратимство» не произнесено, но угадывается). Богатыри не пришельцы со стороны (какими были в былинах), но киевляне, отосланные в чужие края князем Владимиром (видимо, для испытания их чувств) и ради любви послушавшиеся своего государя.

Еще любопытнее обрисован князь Владимир. Дело не только в том, что он тоже освобожден от недостатков былинного властителя (ср. написанного в ту же пору «Илью Муром-

^{*} Маскарадные ипостаси богатырей (рыбаки, охотники) мотивированы чередой былинных эпизодов, в которых дружинники Чурилы превосходят княжьих охотников и рыбаков; ср. в версии, наверняка известной Толстому и его читателям: «Оне соболи, куницы поыволовили / И печерски лисицы повыгнали, / Туры, олени выстрелили, / И нас избили-изранели <...> Все оне белую рыбицу поыволовили ж / И мелкаю рыбицу поывадали, / Нам в том, государь, добычи нет» — Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1977. С. 87.

ца»). Строгие расспросы гостей и еще более суровые угрозы, звучащие после их разоблачения («Но рыб чтоб вы не смели / Ловить в моем Днепру, / Все глубя и мели/ Оцепами запру» — 235), разумеется, носят ритуальный характер («Заране веселится / Обману их старик» — 229), но алогичный переход от игрового гнева к милости («Ни неводом вам боле, / Ни сетью не ловить — / Но будет в вашей воле / Добром их приманить» — 235) оказывается позитивным отражением зловеще комического самодурства «главного мандарина», точно истолкованного в классическом разборе стихотворения «Сидит под балдахином...»^{*}. «Мне ваши речи милы, — / Ответил Цу-Кин-Цын, — / Я убеждаюсь силой / Столь явственных причин. // Подумаешь, пять тысяч, / Пять тысяч только лет!» / И приказал он высечь / Немедля весь совет» (292). Квазиосновательные самооправдания китайцев сперва принимаются во внимание, что не мешает тут же свершиться наказанию; высокие искренние чувства богатырей как бы игнорируются, что тут же открывает Дюку и Чуриле путь к счастью. Идеальный (верящий в любовь и уважающий свободу) государь-отец так же противостоит азиатско-московским деспотам (связь «Сидит под балдахином...» с «Историей государства Российского от Гостомысла до Тимашева» и общей историософской концепцией Толстого в доказательствах не нуждается), как идеальные пары возлюбленных — современникам поэта, для которых идеологические (политические, моральные) разногласия важнее живых чувств. (Тут уместно вновь напомнить о рассказанной в «Цветах невинного юмора» истории двух браков — последних поэта и эстетика — и счастливого удела их потомков.) Антинигилистический диптих Толстого оказывается и антидеспотическим, что вполне естественно для поэта, заставившего Потока-богатыря предположить: «...потребность лежать / То пред тем, то пред этим на брюхе / На вчерашнем основана духе» (215).

Этот вчерашний (=сегодняшний) дух разлада и несвободы преодолевается поэзией, в которой комическое сливается

^{*} Лотман Ю. М. А. К. Толстой. «Сидит под балдахином...» // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 203—210.

с серьезным, маскарад оказывается ритуальной игрой, предполагающей явление героев в истинном обличье, любовь преодолевает все преграды, а бессмысленный (как птичье пение) припев обретает высшее значение. «Баллада с тенденцией», если, конечно, верить лукавому признанию поэта, сложена «не для припева». Иное дело «Сватовство», где слово «припев» возникает в диалоге князя с замаскированными женихами, а собственно припевов даже два. Первый — «Ой ладо, диди ладо, / Ой ладо, лель-люли» — появляется уже в начальной строфе, а в последний раз звучит в заключительной, 60-й, повторяясь (с вариациями) шесть раз; второй — «Веселый месяц май» — обнаружившись во второй строфе, звучит пятикратно. Припевы раздаются в особо значимые моменты: три зачинных строфы, в третьей — припев первый; описание ждущих женихов княжон в 9-й и 10-й строфах («В груди ж поется лихо: / Ой ладо, лель-люли! <...> Так сильно сердце бьется / В веселый месяц май!»); третья — «гусларская» — легенда богатырей (29 строфа) и ответная реплика князя (припев в строфах 32, 34), которая завершится их «разоблачением-преображением» («А что с припевом шли вы / Сквозь целый русский край, / Оно теперь не диво, / В веселый месяц май <...> И много, в небе рея, / Поет пернатых стай — / Всех месяцев звончее / Веселый месяц май!»); «гусларская» ипостась Дюка и Чурилы отличается от «рыбацкой» и «охотничьей»; в первых двух случаях это свадебные метафоры-загадки, в третьем — сущая правда, ибо любовь, весна и песня нераздельны; княжны узнают суженых («А сердце скачет лихо: / Ой ладо, лель-люли» — 43 строфа); изъятие доброй воли князя («Пускай решают сами / В веселый месяц май» — 55 строфа); финал (226—236).

Такая композиция (припевы часты, но не слишком, связаны друг с другом, но не жестко) уберегает текст от монотонии, ощутимой в «Порой веселой мая...», где место отсутствующих припевов занимают рифменные цепи. Первая и самая длинная из них проходит сквозь 12 строф (+ две строфы с близкими к «основным» рифмами, отмеченные ниже специально). Она открывается в начальной строфе («вертограда — лада»),

дабы продолжиться повторяющейся рифмопарой («лада — надо», иногда в обратном порядке) в строфах 9, 11, 13, 18, 20, 27, 30 и рифмопарами «лада — говьяда» (15), «лада — стадо» (16), «лада — без наклада» (33), «баллада — лада» (37); ср. также семантически соотнесенные меж собой и бросающие особый свет на всю цепь созвучий строфы 25 («Весь мир желают *сладить* / И тем внести равенство, / Что всё хотят *загадить* / Для общего блаженства») и 32 («“Тогда пойдет всё *гладко* / И станет всё на место!” / “Но это средство *гадко*!” — / Воскликнула невеста»). Другие цепи несколько короче: «невесте — вместе» (5), «невеста — места/место» (8, 12, 17, 19, 26), «на место — невеста» (32) — охватывает 7 строф; «серебристой — мониста» (3), «тенистый — чисто» (18), «матерьялисты — трубочисты» (21), «серебристый — анархисты» (22), «реалистам — свистом» — 5 строф (отметим также, слово «серебристой» вне рифменной позиции — 36; рифму «чувства — искусства» в и без того во всех смыслах «свистящей» 38 строфе, согласные «ст» в глубоких рифмах 29 строфы («предоставить — оставить») и очевидную анаграмму слова «свист» в третьей строке 31 строки, отсылающей, как было показано выше, к выпадку Герцена против «Свистка» — «Повесить Станислава»); «мая — гуляя» (1) и «молодая — сверкая» (3) — две близко стоящих строфы; «червленной — золоченой» (2) и «рассержены — червленной» (36) — две строфы, рисующие счастливое начало и грустный конец беседы жениха и невесты; наконец фонически тесно связаны рифмы строф 34 и 35 (да и эти — ударные в смысловом плане и насыщенные всевозможными повторами — строфы в целом): «Но это средство скверно!» — / Сказала дева в гневе. / “Но это средство верно!” / Жених ответил деве. // “Как ты безнравствен, право! — / В сердцах сказала дева, — / Ступай себе направо, / А я пойду налево!”» (219—226).

«Порой веселой мая...» насчитывает 40 строф, на столь небольшом объеме изобилие повторяющихся рифм, густота аллитераций, синтаксические, лексические и смысловые повторы, закономерно возникающие в топчущемся на месте и неожиданно обрывающемся ссорой диалоге героев, соз-

дают впечатление однообразного гула, вызывающего ассоциации с тем абсурдным «равенством», которое хотят ввести гонители красоты, для Толстого всегда тесно связанной с разнообразием*. Этот эффект усиливают сплошные женские рифмы. Конечно, монотония не так сильна, как в «Рондо» с шестикратным повтором рифм на слова «вертикален» и «параллелен»**, однако звучание привычного трехстопного ямба существенно меняется, знакомый метр кажется странным, окрашенным комически, и когда в «Сватовстве» альтернанс в нем восстанавливается, это воспринимается как победа «разнообразной» нормы над «выровненным» (дурным) отклонением от канона.

Толстой, безусловно, чувствовал, что перспективы стиха со сплошными женскими рифмами не сводятся к созданию эффекта монотонии***. Однако в балладном диптихе ему был

* Эстетические воззрения Толстого (в их связи с концепцией истории и политическими убеждениями) наиболее подробно и отчетливо представлены в поэме «Портрет» (1872—1873).

** Ср.: *Гаспаров М. Л.* «Рондо» А. К. Толстого // *Анализ одного стихотворения*. Л., 1985. С. 181—187.

*** Со сплошными женскими окончаниями поэт экспериментировал либо в стихах комических, либо в написанных размерами, менее употребительными (и соответственно более для середины XIX века «непривычными»), чем трехстопный ямб. К первой группе относятся пять опусов, написанных четырехстопным хореем: «Поразмыслив аккуратнo, / Я избрал себе дорожку...» (1853—1854, первая и третья строки не рифмуются); «Одарив весьма обильно Нашу землю, / Царь Небесный...» (1869; здесь метр навязан оспариваемым «объектом», однако не исключено, что тютчевский размер в какой-то мере стимулировал комический перепев Толстого); <А. Н. Мальцевой> («Пью ль мадеру, пью ли квас я, / Пью ли сливки я коровьи...», 1869), «Послание М. Н. Лонгинову о дарвинизме» («Правда ль это, что я слышу? / Молвят овамо и семо...», 1870), упомянутое выше «Рондо». Сюда же относится «Бунт в Ватикане» («Взбунтовались кастраты, / Входят в папины палаты: / “Отчего мы не женаты? / Чем мы виноваты?”»; 1864; все строфы на четыре женские рифмы, в последней строке четырехстопный хорей сменяется трехстопным). Ср., впрочем, нечетные строфы «Что ты голову склонила? / Ты полна ли тихой ленью...» (1856; четные строфы с альтернансом) и вполне серьезную балладу

необходим метрический контраст двух частей, отражающий их противопоставленность на разных уровнях: временном (современность — Киевская Русь), пространственном (ограниченный и обреченный «приют тенистый» в «Порой веселой мая...» — весь «русский край», словно бы врывающийся вместе с богатырями в княжий терем, в «Сватовстве»), жанровом (сатира — былина; это не отменяет балладной общности двух текстов, как отсутствие/наличие альтернанса не отменяет общности метра), сюжетном (ссора жениха и невесты — две свадьбы), интертекстуальном (оба текста открываются реминисценцией общеизвестной строки Гейне — «In wunderschönen Monat Mai», но в «тенденциозной» балладе она сложно соотнесена с предисловием к «Лютеции», а в «Сватовстве» сигнализирует о единстве европейского мира, неотъемлемой частью которого для Толстого была Киевская Русь: «Поведай песня наша / На весь на русский край...»), природоописательном (в «Порой веселой мая...» традиционно поэтическим «соловьям», «цветущему саду» и «приюту тенистому» противопоставлены низменные «репа», «скоти-

«Боривой» («К делу церкви сердцем рьяный, / Папа шлет в Роскильду слово...», 1870; не исключено, однако, что антикатолическая тематика здесь актуализовала прием, использованный в «Бунте в Ватикане»). Ко второй группе относятся 4 начальные строфы «Благовеста» (1840-е; двухстопный ямб; «Среди дубравы / Блестит крестами...»; в строфах 6—8 женская рифма четных строк чередуется с дактилической нечетных); 3 текста шестистопного хорея («Ой, каб Волга матушка да вспять побежала! / Кабы можно, братцы, начать жизнь сначала...», 1854, «Острою секирой ранена береза, / По коре серебристой побежали слезы...», 1856, «В совести искал я долго обвиненья, / Горестное сердце вопрошал довольно...», 1858), 3 текста пятистопного дактиля («Сердце, сильней разгораясь от году до году / Брошено в светскую жизнь, как в студеную воду...», 1856; «Горними тихо летела душа небесами, / Грустные долу она опускала ресницы...», 1858; «Нет, уж не ведать мне, братцы, ни сна, ни покою! / С жизнью бороться приходится, с бабой-ягою...», 1859), один трехстопного амфибрахия («Вздымаются волны как горы / И к тверди возносятся звездной...», 1859) и один — амфибрахия пятистопного («Сижу да гляжу я все, братцы, вон в эту сторонку, / Где катятся волны одна за другой вперегонку...», 1859).

на», «говяда», «стадо свиней»; в «Сватовстве» природный мир един в многообразии: «вербы», «черемуха», «береза», «стрекозы», «кукушка», «волкодав», «дрозды», «иволги», «журавли», метафорические «златоперые рыбки» и «куницы», формально неодушевленные «ручьи» наряду с «соловьями» так или иначе вливают свои голоса в общий весенний хор), фоническом (назойливые «смысловые» повторы — «произвольно» появляющиеся «бессмысленные» припевы).

Наконец, но не в последнюю очередь, две баллады противопоставлены в плане «авторства». «Порой веселой мая...» — текст подчеркнуто «индивидуальный»; отвечая на вопросы девы о смысле баллады, сочинитель (разумеется, не равный поэту А. К. Толстому!) настойчиво употребляет личные и притяжательное местоимения первого лица: «Я верю реалистам <...> Я, новому ученью / Отдавшись без раздела, / Хочу <...> Российская коммуна, / Прими мой первый опыт» (226). «Сватовство» окольцовано — строфы 1—2 и 57—60 — местоимениями первого лица множественного числа: «По вешнему по складу / Мы песню завели <...> Поведай песня наша <...> Мы слов их не слыхали <...> Такая нам досада, / Расслышать не могли» (226, 236). Собственно песня (история сватовства) превращается в песню о песне, складывают и поют которую не только неназванные певцы (сказители, гусляры, скоморохи и т. п.), но и весь мир. Эта общая, хоровая, эквивалентная Шиллеровой «Оде к радости» песня соединяет вымысел и реальность, природу и культуру, прошлое и настоящее, произнесенное и нескáзанное (нескáзанное). Поэтому понятный ответ княжских дочерей заглушается птичьим (и общеприродным) концертом. Поющая поэзия (то есть поэзия в своей изначальной сути) сливается с торжествующими весной и любовью в чисто музыкальном, перекрывающем все идеологические глупости, припеве: «Ой ладо, диди-ладо, / Ой ладо, лель-люли!» (236)*.

* Безусловно поэт должен был учитывать еще одну ассоциацию, рождаемую словом «свист» в древнерусском контексте. Не навязывая Толстому позднейших мифопоэтических представлений, напомним, что заглавный герой «Змея Тугарина» (анти-певец, стремящийся запугать и унижить князя Вла-

Сходным образом поэт завершил свою первую историко-софскую былинку «Змей Тугарин» (1867): по одолении зловещего предсказателя «Пирует весь Киев, и молод, и стар, / И слышен далёко звон кованых чар — / Ой ладо, ой ладушки-ладо!» (176). Еще раньше князь Владимир опровергает мрачные прогнозы антагониста о приближении татарского, а за ним московского рабства. «Нет, шутишь! Живет наша русская Русь! / Татарской нам Руси не надо! / Солгал он, солгал, перелетный он гусь, / За честь нашей родины я не боюсь — / Ой, ладо, ой ладушки-ладо! // А если б над нею беда и стряслась, / Потомки беду перемогут! / Бывает, — примолвил свет-солнышко князь, — / Неволя заставит пройти через грязь — / Купаться в ней свиньи лишь могут!» (174). Оптимистическая речь князя, однако, прямо противоречит историческому опыту автора и читателей. Дурное прошлое (и его продолжение в настоящем) пока преодолевается лишь поэтически. Отсюда колебания Толстого при работе над «Потоком-богатырем», в четырех заключительных строфах которого сложно переплетаются мрачный скепсис (строфа, вошедшая в журнальную публикацию: «А морали когда еще надо, / То мораль: не плясать до упада» — 580) и геополитическая утопия, впрочем, поданная не без улыбки (строфы,

димира и его богатырей анти-песней) прямо сравнивается с другим былинным вредителем: «Стой! — молвит Илья, — твой хоть голос и чист, / Да песня твоя не пригожа! / Был вор Соловей, как и ты голосист, / Да я пятерней приглушил его свист — / С тобой не случилось бы то же» (172). Однако в «Порой веселой мая...» автор «Ушкунника», видимо, счел нужным приглушить «разбойничьи» (неизбежно поэтические) обертоны темы «свиста». Нигилисты недостойны отождествления с разбойниками. (В «Князе Серебряном» герой, вернувшись на страшно изменившуюся за время его отсутствия Русь, принимает опричников за разбойников. Далее этот мотив многократно возникает вновь с разнообразными смысловыми огласовками.) В журнальной версии баллады напрашивающееся отождествление присутствовало: «Системы их дешевле / Другая есть едва ли, / Станичниками древле, / У нас их называли» (580). Отметим анаграммированный «свист» в двух последних строках, особенно ощутимый при ударном «и» в словоформе «станичниками».

оставшиеся в столе). В результате поэт остановился на компромиссном, но не слишком обнадеживающем решении: будущее непредсказуемо, Поток вновь засыпает: «А покудова он не проспится / Наудачу нам петь не годится» (216).

Тут уместно вспомнить о пробуждении советника Попова, произошедшем в характерных для «мажорных» сочинений Толстого декорациях, что вроде бы свидетельствует о восстановлении порядка в мире заурядного чиновника: «Небесный свод сиял так юн и нов, / Весенний день глядел в окно так весел, / Висела пара форменных штанов / С мундиром купно через спинку кресел <...> То был лишь сон! О счастье! о радость! / Моя душа, как этот день ясна! / Не сделал я Бодай-Корове гадость! / Не выдал я агентам Ильина!». Но порядок этот сомнителен; негодование читателя («Во всем заметно полное незнание / Своей страны обычаев и лиц, / Встречаемое только у девиц») не опровергает кошмар, но свидетельствует о том, что читатель определенного сорта не хочет видеть извращенную реальность — ни наяву, ни в поэме. Как Попов до и после своего сна. Поэту остается развести руками: «Ах, батюшка-читатель, что пристал? / Я не Попов, оставь меня в покое! / Резон ли в этом или не резон — / Я за чужой не отвечаю сон!» (320, 321, 322). *Чужой* сон — не только сон *Попова*, но *всякого*, кому вдруг привидится, что он утратил штаны, причислен к ниспровергателям, встретился с «лазоревым полковником» и накатал гору доносов. Так что не стоит «читателю» успокаивать себя нелепостью выдумки, а Попову радоваться.

Пародийный восторг, охвативший повествователя «Истории государства Российского...» при виде сменяющихся министров и явлении «изрядна мужа», подчеркивает неизменность нестроения от «Гостомысла до Тимашева». Даже глубоко дорогие автору события (Крещение Руси, воспетое в «Песне о походе Владимира на Корсунь», одоление Смуты, победа над Наполеоном) не прибавляют желанного порядка. Дурные и благие действия несхожих государей не могут изменить национальной жизни. «Раб Божий Алексей» вынуж-

ден вновь и вновь повторять речение (хоровое!), с которого началась русская государственность, и ничто не предвещает исчезновения в будущем рокового припева.

Колебаний Толстого между надеждой и безнадежностью, верой в осмысленность бытия (в том числе — национально-исторического) и признанием печального положения дел не в силах отменить даже его верность вечному искусству. Поэзия может напомнить об идеале и запечатлеть безумие сегодняшней реальности, одолевая его свободным смехом, но изменить мир она не властна. Отсюда появление трагических мотивов (недоверие либо пренебрежение к поэзии, одиночество поэта и его бессилие в мирских делах) в трех последних балладах Толстого*. Отсюда же появление весной-летом 1871 года текста, в котором овладевшая о ту пору Толстым эйфория подвергается жесткой иронической коррекции.

Я имею в виду неудобную для печати (публикуемую далеко не во всех репрезентативных изданиях, да и там с отточиями) «Оду на поимку Таирова». Если в «Порой веселой мая...» Толстой весело переиграл «свистунов» (недостойных этого славного имени) на их поле, а в «Сватовстве» показал, что такое настоящий — равный искусству для искусства — свист, таким образом создав свою версию «Оды к радости», то в другой «Оде...» он посмеялся над собственной экстатической веселостью, над бестолковым и лихорадочным (мнимым) праздником, над беспричинной и бесцельной радостью, вспыхивающей по сомнительному дурацкому поводу и подчиняющей себе городскую толпу. «Царицын луг (эквивалент “русского края” и “тенистого приюта”. — А. Н.). Солнце светит во всем своем блеске (“веселый месяц май”. — А. Н.). Хор дворян, купечества, мещан и почетных граждан. (Мнимое единство размеченных сословными этикетками, но по сути одинаковых кукол, которые будут одинаково рассказывать одну и ту же бесконечную историю, прерываемую то окриками представителя власти, то взрывами общего восторга. — А. Н.) <...>

* Им посвящена следующая статья.

Таирова поймали!
Отечество, ликуй!
Конец твоей печали —
Ему отрежут нос (298).

Правильный трехстопный ямб на месте (впрочем, им было много разного до «Сватовства» написано, в частности — «История государства Российского...» и «Сидит под балдахином...»). Припев тоже (с него стиховой текст начинается; впрочем, и в «Истории...» припев был). Свобода и эрос тоже — только воплощены они в уличном охальнике. То ли действительно безобразник «пугал собою дам», то ли соткался из слухов. То ли должно его ловить всем миром, то ли и говорить о нем нельзя. То ли злодей вновь ускользнул от карающей десницы (как случалось раньше; «Нельзя ли для примера / Поймать кого-нибудь?» — совладать с Таириным, то есть навести элементарный порядок, так же невозможно, как водворить на Руси порядок общий), то ли все-таки попался. Что сомнительно: «Хитер ведь, супостат!». Но все это не имеет значения: с «китайской» логикой и соловьиным захлебом вступает «Хор почетных граждан», а за ним «Хор купцов», продолжая надоедливими рифмами предыдущую, на четыре реплики разбитую строфу:

Таирова поймали,
Таирова казнят!
Прошли наши печали,
Пойдемте в Летний сад! (302)

Конец — делу венец; общий хор исполняет уже четырехжды прозвучавшее: «Таирова поймали!..» Финальный гоголевский эвфемизм вновь, по-заведенному, (не)рифмуется с императивом «ликуй!», что делает «Оду...» еще нелепее и похабней, ибо в других окончаниях строк стоят надлежаще зарифмованные непристойности (отточия наших изданий заполнить не мудрено). Что ж, припевы, как и свисты, бывают разные, но ни «прозорливцу» Тугарину, ни ехидным сви-

стунам, ни горланившим дуракам не заглушить птичьего свиста и речи поэта. *Ой ладо, диди-ладо, / Ой ладо, лель-люли.*

Р. С. Знакомя коллег с тогда еще не опубликованным седьмым вопросом к Пушкину, Б. А. Кац предварил доклад эпиграфом, к сожалению, не попавшим в книгу. «— Свистнуто, не спору <...> действительно свистнуто, но, если говорить беспристрастно, свистнуто очень средне!» Ровно то же должен сказать я о своем немзыкальном приношении («Я ведь не регент») автору статьи «Кто и где свистел?»* и множества других замечательных исследований.

2012

* Кац Б. А. Одиннадцать вопросов к Пушкину: Маленькие гипотезы с эпиграфом на месте послесловия. СПб., 2008. С. 81—89.

ПОСЛЕДНИЕ БАЛЛАДЫ А. К. ТОЛСТОГО

В поэтическом мире А. К. Толстого жанр баллады занимает особо значимую — можно сказать, привилегированную — позицию*. Первый известный нам его балладный опыт — «Как филин поймал летучую мышь...» — включен в повесть «Упырь» (1841). В 1840-е годы создаются фантастические суггестивные баллады с ослабленным сюжетом («Волки», варьирующие «русалочью» тему «Где гнутся над омутом лозы...» и «Князь Ростислав»), баллады, использующие исторический материал в лирическом ключе («Курган», «Ночь перед приступом») и собственно исторические («Василий Шибанов», «Князь Михайло Репнин»). Как это характерно для Толстого, жанр проходит испытание на прочность в пародиях (прежде всего — «прутковских»). Плодотворный опыт фольклорных стилизаций в лирике и сатире второй половины 1850-х годов споспешествовал формированию поздней толстовской баллады, где, трансформируя, интерпретируя и «договаривая» традиционные (былинные или летописные) сюжеты, поэт осмысливает актуальные политические и социокультурные проблемы современности в контексте своеобразных историософии и эстетики. Ряд этих — «универсальных» по смыслу и резко индивидуальных по авторскому тону — баллад открывается «Змеем Тугариным» (1867) и продолжается «Тремя побоищами» (1869), «Песней о походе Владимира на Корсунь» (1869), «Потоком-богатырем» (начало 1871) и четырьмя опусами («Илья Муромец», диптих «Порой веселой мая...» и «Сва-товство», «Алеша Попович»), написанными при очевидном творческом подъеме весной-летом 1871 года**. В ноябре того же года Толстой начинает и лишь в марте следующего закан-

* Толстой повторяет путь Жуковского, на протяжении четверти с лишним века — от «Людмилы» (1808) до «Элевзинского праздника» (1834) — выявлявшего разнообразные смысловые интенции «странного» жанра, параллельно прививая «балладность» как собственным лирике и стиховому эпосу, так и русской поэзии в целом.

** О них и синхронных им сочинениях иных жанров (как серьезных, так и игровых) см. в двух предшествующих статьях.

чивает «Садко», на рубеже 1872—1873 работает над «Канутом» и «Слепым». Более к балладе поэт не обращался*.

При наглядных различиях, генетических, сюжетных («Садко» создан на основе хорошо известной новгородской былины, «Канут» — переложение легенды, изложенной Саксоном Грамматиком, фабула «Слепого», видимо, измыслена самим поэтом) и стиливых (в «Кануте» и «Слепом» нет и намека на «простодушный» и нарочито грубоватый юмор «Садко»), три последние баллады обладают и приметными общими чертами. Во всех отчетливо проступает лирическое начало, во всех героем (главным — в «Садко» и «Слепом»; вторым — в «Кануте») выступает певец (гуслир, поэт), все три писаны амфибрахией с чередованием четырех- и трехстопных строк (четверостишья аБаБ — в «Садко» и «Кануте», пятистишья аБааБ — в «Слепом»).

Это размер «Графа Гапсбургского» Жуковского (1818; перевод из Шиллера) и «Песни о вещем Олеге» (1822), где Пушкин варьирует и развивает ключевую тему баллады Жуковского. Сталкивая (несколько иначе, чем в «Графе Гапсбургском») поэта и властителя, вслед Жуковскому Пушкин говорит об абсолютной свободе поэзии и ее небесном происхождении**.

Именно так будет мыслить о поэзии Толстой. Не имея возможности полно охарактеризовать здесь его эстетические воззрения (некоторые соображения на сей счет будут высказаны далее), укажу лишь на такие принципиальные тексты, как «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!» (1856) и поэму «Иоанн Дамаскин» (1858?). В финале стихотворения о «предвечной» сущности истинного искусства внешне немотивированно, но сущностно совершенно

* Толстой умер 28 сентября 1875.

** О связи «Песни о вещем Олеге» с «Графом Гапсбургским» и других балладах, трактующих сюжет «певец и властитель» («Олег» и «Кудесник» Языкова, «Старая быль» Катенина) см.: Немзер А. «Сии чудесные виденья...» Время и баллады Жуковского // Зорин А., Немзер А., Зубков Н. «Свой подвиг свершив...» М., 1987. С. 221—230; там же беглые замечания о «Слепом» Толстого.

закономерно возникает пушкинская цитата — «мимолетное помни виденье»*. Толстой здесь отсылает не только к посланию «К***», но и к ряду обусловивших его появление текстов Жуковского («Лалла Рук», «Явление поэзии в виде Лалла Рук», «Я Музу юную, бывало...», «Рафаэлева Мадонна»), в свою очередь связанных с легендой о видении Рафаэля. Любимые мысли о свободе и «бесцельности» искусства, отождествляемого, согласно «Певцу» Гете, с пением птиц («Искусство для искусства / Равняю с птичьим свистом» — 226; провозглашенный в комическом контексте «Порой веселой мая...» тезис ироничен по форме, но идеально соответствует позиции автора) Толстой соединил с любимым жанром (балладой) в весенне-летних сочинениях 1871 года. «Баллада с тенденцией» (с таким заголовком был напечатан впервые текст, позднее от названия освободившийся — «Порой веселой мая...») возможна лишь в вывернутом мире «ряженных», где нет места ни настоящему искусству, ни истинной любви. Потому ничего не может получиться у «разномыслящих», но равно озабоченных идеологией пародийных героев баллады: «И оба вздевши длани, / Расстались рассержённые, / Она в серебристой ткани / Он в мурмолке червленой» (225). Напротив, витязи из «Сватовства», скинув ложные одеяния («лохмотья», столь же чуждые богатырям, как молодым современникам Толстого — корзно с мурмолкой и серебристая ткань), обретают любимых, а их счастливое объяснение тонет в птичьем концерте:

Мы слов их не слышали,
Нам свист мешал дроздов,
Нам иволги мешали
И рокот соловьев!

И звонко так в болоте
Кричали журавли,

* Толстой А. К. Полн. собр. стихотворений и поэм. СПб., 2004. С. 103; далее поэтические сочинения Толстого цитируются по этому изданию; страницы указываются в скобках.

Что мы при всей охоте,
Расслышать не могли (236)*.

Ликование природы (обычно весенней, но в «Алеше Поповиче» — летней), пение (поэзия, музыка, искусство) и торжествующая любовь для Толстого не только неразрывны, но и, пожалуй, тождественны. Потому в «Алеше Поповиче» для царевны (а также автора и читателя) не имеет значения, «любит <...> или лицемерит» чудесный певец: его вобравшая все звуки мира песня живет вне и помимо «мирских» понятий о правде и лжи. В трех тесно соотнесенных и дополняющих друг друга балладах Толстой не в последнюю очередь ведет речь о природе искусства (поэзии). Три последующих баллады продолжают эту тематическую линию, выявляя до поры не вполне очевидные смысловые обертоны неизменной толстовской апологии поэзии.

Отсюда обращение к амфибрахию 4—3, которыми писаны ключевые для русской традиции баллады, сакрализующие поэзию и поэта. Разумеется, семантическая многомерность «Песни о вещем Олеге» (текста более популярного, чем «Граф Гапсбургский») позволяла использовать этот размер и в другой разновидности жанра — собственно исторической балладе. У Толстого так написаны «Василий Шибанов», «Песня о Гаральде и Ярославне» (1869), «Три побоища» (1869), «Гакон Слепой» (1870; с усложнением метрического рисунка: за пятистишьем амфибрахия 4—3 следуют две двустопные строки) и «Роман Галицкий» (1870; здесь при доминировании традиционной схемы появляются двустопные и даже одностопные строки).

Интересно, однако, что в еще двух балладах, писанных этим размером, мотив песнопения играет весьма значимую роль. В «Змее Тугарине» певец-оборотень страшит князя Владимира и его двор пророческой песней, которая вызывает у слушателей хохот, но иначе воспринимается читателем, знающим, что, хотя Тугарин будет изгнан и осмеян, его страшное пред-

* Подробнее см. в статье «О свистах, припевах и балладном диптихе А. К. Толстого».

сказание сбудется. Сама ситуация «певец на пиру» заставляет вспомнить текст, стоящий у истоков обсуждаемой разновидности жанра — «Певца» Гете и его переложение, в котором баллада «склоняется на древнерусские нравы»: П. А. Катенин перенес действие на пир князя Владимира*. С другой стороны, сама баллада, благодаря фольклорному рефрену («Ой ладо, ой ладушки-ладо!» — 170—176; повторен 13 раз; ср. также его негативные вариации: «Ой рожа, ой страшная рожа» и «Ой срама, ой горького срама» — 170, 172), должна восприниматься как «песня» (подобно лермонтовской «Песни про царя Ивана Васильевича...»)** . Певческие мотивы окрашивают вторую часть «Песни о походе Владимира на Корсунь», посвященную возвращению крестившегося (просветлевшего душой, отрицавшего прежнюю «разбойничью» статью) князя Владимира в Киев, причем здесь пение природное сопутствует человеческому, как духовному, так и мирскому:

Все звонкое птаство летает кругом,
Ликуючи в тысячу глоток...

* Строки Толстого «И молвит Владимир: «Что ж нету певцов? / Без них мне и пир не отрада!» (170) прямо перекликаются с катенинскими: «Князь к гостям: «Пошлем гонца, — / Грустен пир, где нет певца»»; см.: Катенин П. А. Избр. произведения. М.; Л., 1965. С. 77. В «Старой были» (действие которой разыгрывается тоже на пиру Владимира, причем приуроченном к взятию Херсонеса и браку князя с византийской царевной — ср. сюжет «Песни о походе Владимира на Корсунь») появляется «ложный», хоть и по-иному, чем у Толстого, певец, тоже иноплеменник (грек, а не монгол). Напомним, что в прутковской «Осаде Памбы» (считается, что этот текст был сочинен Толстым единолично) кода — «Он изрядно подшутил!» (329) — издевательски повторяет строку из катенинских «Романсов о Сиде» (657; комментарий И. Г. Ямпольского). Все это заставляет скорректировать проницательное наблюдение Ю. Н. Тынянова о неожиданном сходстве некоторых поэтических решений у Катенина и Толстого, высказанное в статье «Архаисты и Пушкин»; вероятно, здесь имеет место не «конвергенция», как полагал Тынянов, а сознательный интерес младшего поэта к стихам забытого старшего собрата; ср.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 45.

** Сходно обстоит дело с «Песней о Гаральде и Ярославне».

.....
Плывет и священства и дьяконства хор
.....
Они оглашают днепровский простор
Уставным демественным ладом.

Когда ж умолкает священный канон,
Запев зачинают дружины,
И с разных кругом раздаются сторон
Заветные песни минувших времен
И дней богатырских былины (194, 195).

Важно не столько то, что главный размер толстовских баллад позволяет проводить «певческую» (эстетическую) тему, сколько то, что он стимулирует прихотливое переплетение подвидов баллады, строящихся на *разных* сюжетах. Здесь уместно напомнить, что у Жуковского, тщанием которого прежде периферийный (сомнительный для большинства современников, включая ближайших друзей поэта) жанр стал значимым и престижным, баллады, повествующие о любви (от «Пустынника» до «Алонзо»), преступлениях (от «Варвика» до «Братоубийцы»), игре темных сил («Рыбак», «Лесной царь», «Гаральд»), могуществе судьбы («Кассандра», «Поликратов перстень», «Торжество победителей»), величии государя («Плавание Карла Великого»), сакральности поэзии («Граф Гапсбургский») и др., составляют смысловое единство (узаконенное двухтомным изданием «Баллад и повестей...», 1831), а отдельные тексты зачастую балансируют на границах разносюжетных модификаций жанра*.

* Так случилось уже с «Людмилой», в которой Жуковский — вольно или невольно — претворил Бюргерову историю о преступлении и наказании (роптанье на Бога и возмездии) в историю торжествующей любви. Людмила получает то, что она хотела. Ср.: «Расступись, моя могила; / Гроб, откройся; полно жить; / Дважды сердцу не любить», «С милым вместе — всюду рай; / С милым розно — райский край / Безотрадная обитель». В «воздушном» контексте баллады строки «Царь Всевышний правосуден; / Твой услышал стон Творец» перевешивают предшествующую «Смертных ропот безрас-

Смысловая «переливчатость» организует и три последние баллады Толстого, где апология певца и пения (поэта и поэзии, художника и искусства) прихотливо аранжируется другими узнаваемыми балладными мотивами, скрещивается с другими разновидностями жанра (данными как в серьезном, так и в пародийном ключе) и/или ими маскируется.

«Садко» открывается картиной подводного царства, что заставляет вспомнить о «русалочьей» теме, которой Толстой отдал дань в ранних балладах «Где гнутся над омутом лозы...» (уже здесь он скрестил «водный» и «лесной» варианты сюжета о губительной игре демонических сил) и «Князь Ростислав», где очевидна ориентация на «Русалку» Лермонтова. Однако в отличие от лермонтовского витязя и князя Ростислава* новгородский гуслир жив (не погружен в сновидения). Садко не зачарован доставшимся ему уделом, о котором грезил умирающий от зноя Мцыри. Об этом сигнализирует легкая (как выяснится далее — полемическая) реминисценция: Садко видит, «Как моря пучина над ним высоко / Синее сквозь терем хрустальный» (242), тогда как во сне героя Лермонтова «...солнце сквозь хрусталь волны / Сияло сладостней луны»**. Метафорический «хрусталь» стал материальным, от солнца (для Мцыри недавно враждебного, но ставшего сладостным) Садко отделяет толща вод, он может лишь воображать землю. Лермонтовских рыбок, одна из которых пленила Мцыри *взором зеленых глаз и сребристым*

суден» — Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 20 т. М., 2008. Т. 3. С. 10, 11, 16. «Ивиковы журавли» в равной мере баллада о преступлении и силе священного искусства, в «Адельстане» сюжет преступления подсвечен сюжетом любви темной силы к земному существу. Идеальная любовь «Рыцаря Тогенбурга» сопрягается с колдовской эротикой «Рыбака» и «Лесного царя». Примеры можно умножить.

* Или замороженного лесными феями героя баллады Жуковского «Гаральд»; ср. также позднее (не датированное и не публиковавшееся при жизни автора) стихотворение Толстого «В альбом».

** Лермонтов М. Ю. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1989. Т. 2. С. 486.

голоском (разом речь и песня), заменили вполне реальные рыбы: «А здесь на него любопытно глядит / Белуга, глазами моргая, / Иль мелкими искрами мимо бежит / Снятков *серебристая* стая» (242; курсив мой)*. Ирония распространяется и на источник видений Мцыри — балладу Жуковского «Рыбак», где была задана подхваченная Лермонтовым антитеза «прохладная глубина» — «кипучий жар». В «Садко» водяной царь буквально вторит (хоть и с иными интонациями) песне русалки «Рыбака»: «Садко, мое чадо, городишь ты вздор, / Земля нестерпима от зною!» (245).

Травестируется не только «Рыбак», но и тесно связанный с ним «Лесной царь»**. Водяной царь обещает Садко ровно то, что царь лесной сулил младенцу (да и именует владыка моря гусяра «мое чадо» — 243, 245, 246, 247). Похвальба «Смотри, как алмазы здесь ярко горят, / Как много здесь яхонтов алых! / Сокровищ ты столько нашел бы навряд / В хваленых софийских подвалах» (243) комически повторяет «Цветы бирюзовы, жемчужны струи; / Из золота слиты чертоги мои» (ср. также «Он золото, перлы и радость сулит»), а матримониальное предложение — «Зачем тебе грязного пса целовать? / На то мои дочки пригодней! // Воистину, чем бы ты им не жених <...> Бери себе в жены любую» (246) — сниженно варьирует «Узнаешь прекрасных моих дочерей: / При месяце будут играть и летать, / Играя, летая тебя усыплять»***. Царство смерти**** в балладе Толстого лишено демонического обаяния. Это гротескный мир деспотизма (водяной царь пляшет один, не только под-

* Лермонтов пародируется прямо, прикровенно же — «Кубок» Жуковского, где вернувшийся из морской бездны (царства смерти) ныряльщик живописует «несказанных чуд»; см.: Жуковский В. А. Указ. соч. С. 163—164.

** Смысловое единство «речной» и «лесной» стихий (двусмысленный — влекущий и страшный — демонизм природного мира) было задано Гете и точно передано Жуковским.

*** Жуковский В. А. Указ. соч. С. 137.

**** Ср. поминальные яства, которыми водяной царь потчует Садко: «Кутья ли с шафраном моя не вкусна? / Блины с инбирем не жирны ли?»; «Вкусны и кутья, и блины с инбирем» (243).

нимая бурю, губящую корабли, но и наводя страх на своих подданных), полного «единомыслия» («Я в этом сошлюся на целый мой двор, / Всегда он согласен со мною!» — 245), самодовольства и абсурдной логики («антилогики»): «Мой терем есть моря великого пуп, / Твой жеребий, стало быть, светел! / А ты непонятлив, несведущ и глуп, / Я это давно уж заметил! // Ты в думе пригоден моей заседать» (245)*. Красота здесь обманчива. Дочери водяного царя «хороши / И цвет их очей изумрудный (как у русалок и лермонтовской рыбки. — А. Н.), / Но только колючи они, как ерши» (246). Пляска морского владыки, прежде всего, антиэстетична, отвратительна. Равно как реакция на нее ближних разгулявшегося деспота: «Бояре в испуге ползут окарачь, / Царица присела уж на пол, / Пищат-ин царевны...» (248)**.

В мертвом подводном царстве нет места свободе (Садко — пленник; предыстория, согласно которой он должник водяного царя, знаково опущена) и любви (Садко о пред-

* Толстой глубоко чувствовал связь деспотизма (обычно связываемого с «азиатским» началом) и алогизма; в этой связи см. блестящий разбор стихотворения «Сидит под балдахин...»: *Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 203—210.*

** 26 декабря 1869 г. Толстой писал М. М. Стасюлевичу: «Россия, современная песни о полку Игоря, и Россия, сочинявшая былины, в которых Владимировы богатыри окарачь ползут, в норы прячутся — это две разные России» — *Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. М., 1964. Т. 4. С. 334.* В данном случае совершенно не важно, сколь справедлива фольклористическая концепция Толстого, прямо обусловленная его историософией (славянство, согласно формулировке того же письма, — «элемент чисто западный»; домонгольская Русь — неотъемлемая часть единого европейского мира; татарское нашествие порождает московский деспотизм и падение культуры, отразившееся в частности «порчей» былин). Важно, что былинное «окарачь» — знак «нерусскости», уродства, деспотизма. Не случайно в том же письме Толстой приводит строки из «Змея Тугарина» («И вот, наглотавшись татарщины всласть, / Вы Русью ее назовете»), как не случайно, что «ложный певец» в этой балладе наделен уродливыми — чужими, монгольскими — чертами («Глаза словно щели, растянутый рот, / Лицо на лицо не похоже» — 170).

лагаемых невестах: «Нам было б сожителство трудно» — 246). В отличие от поющих прельстительниц Жуковского и Лермонтова подданные водяного царя немые, как это рыбам и подобает. Появлению обитателей моря предшествуют строки о земле, где «птицы порхают и свищут» (242). В лишенном живого земного разнообразия («Всё воду лишь видит да воду» — 242) анти-мире пение невозможно. Садко только играет на гусях, но не поет, а его речь (по сути, песня о земле) воспринимается как «вздор». «Писк» царевен (выражение страха) противопоставлен «бессмысленному» свисту птиц, который, как мы знаем по другим балладам, слит с пением (искусством) и любовью. В мертвом мире музыка (без слов!) служит «утилитарной» цели, она подчинена злой воле (у деспота другой нет) и в конечном итоге становится ее орудием (от пляски водяного царя корабли

* Заставляя Садко грезить о «низменной» натуре (деготь, дым курного овина, грязный и хилый пес, рябая девка), Толстой компенсирует ту свою любовь к «торжественности», за которую его корил И. С. Аксаков. В послании к нему (1859) Толстой, полуоправдываясь («Поверь, и мне мила природа, / И быт родного мне народа»), перечисляет любезные ему «земные», поэтичные в обыденности картины (в перечень введена курсивом цитата из «Родины» Лермонтова: «И пляску с гиканьем и свистом, / Под говор пьяных мужичков»), однако настаивает: «Нет, в каждом шорохе растенья, / И в каждом трепете листа / Иное слышится значенье, / Видна иная красота»; для Толстого в «земном» присутствует «небесное», о котором невозможно поведать «на ежедневном языке» (128). В «Садко» обыденная реальность и соответствующий ей «ежедневный» язык обретают высокий поэтический смысл. «Грубая» фактура пронизана «весенним чувством», то есть любовью. Мертвой и убийственной пляске водяного царя (под механическую игру на гусях) противопоставлены «пляски в лесу молодым, которыми захвачены «и птица, и всякая зверь» (244), и люди. Апология весенней земли («Сквозь лист прошлогодний пробившись, теперь / Синеет в лесу медуница! // Во свежем, в зеленом, в лесу молодом / Березой душистою пахнет» — 244) предстает закономерным продолжением ранних (1851—1852?) «торжественных» стихов: «И всюду звук, и всюду свет, / И всем мирам одно начало, / И ничего в природе нет, / Что бы любовью не дышало» (82).

идут ко дну). Но такое положение враждебно самой природе искусства, которое, по Толстому, свободно и человечесно (сострадание Садко тонущим мореходам). Водяной царь не властен над Садко, остающимся живым в царстве мертвых (став «водяным советником», он — как и прочие придворные — окажется «безгласным»). Финальное действие морского владыки противоположно тому, что совершил его лесной собрат: тот умертвил младенца, дабы им завладеть, этот вышвыривает гусяра в жизнь. Самодурская, абсурдная для живых, логика (нет худшего наказания, чем изгнание на «нестерпимую от зною» землю) парадоксально (но закономерно) спасает Садко. Баллада о губящей любви темной силы превращается в балладу о противостоянии искусства и деспотизма, о торжестве оставшегося живым и свободным певца.

Вырвавшись из подводного (мертвого) царства, Садко соединяет музыку и слово. Таким образом «подводная» часть баллады оборачивается песней Садко. Важна здесь не «квализиреалистическая» мотивировка (только герой и мог поведать о своих приключениях), но прямое указание на песню и введение в текст ее «конспекта»:

Поет и на гусях играет Садко,
Поет про царя водяного:
Как было там жить у него нелегко
И как уж он пляшет здорово (250).

Эта строфа отсылает не только к собственно фабуле, но и к двум ключевым темам баллады (тоска героя по земле; комический абсурд подводного царства). Однако песня Садко не принимается всерьез: «Качают в сомнении все головой, / Не могут рассказу поверить» (251), не верят «истории», но не верят и «исповеди», прославлению земли, весны, обыденной жизни. Здесь можно усмотреть тень «Лесного царя», строящегося на столкновении двух трактовок фабулы (лесной царь умертвил ребенка, дабы завладеть им; демон только привиделся больному мальчику). Важнее, однако, другое: песня

(будь то эпическое сказание*, лирическая исповедь или осуществленный в «Садко» их синтез) не может восприниматься как «правда». Чувства Садко (и стоящего за ним поэта) так же странны новгородцам, как его гостевание у водяного царя.

Невозможность расслышать в песне жизненную правду организует сюжет следующей баллады Толстого. Магнус приглашает Канута в гости, дабы лишить свата жизни. Посланец знает о коварном замысле своего господина, но связан словом. Чтобы предупредить Канута, он затягивает былину о царевице, который отправился к тестю и теще, решившим погубить зятя, не вняв предсказывающему беду пению моря и был убит. Подобно царевицу (герою старинной былины), обреченный Канут (заглавный герой баллады) не внемлет пророчеству. Как прежде не верил он сну княгини (оказавшемуся вещим) и двум дурным предзнаменованиям (конь князя расковался, его голова в болотном тумане не видна спутникам). Канут игнорирует сон, приметы и былину вовсе не потому, что он чужд природному миру (которому принадлежит и старинная былина, сливающаяся с прежде звучавшей — и тоже напрасно — песней моря), а потому, что верит в благое устройство мира.

Кажется весьма вероятным, что Толстой оспаривает здесь «Приметы» Баратынского. Эта бессюжетная меди-

* Едва ли случайно в первой «новгородской» строфе «Садко» возникают две легкие реминисценции (не считая самой ситуации пира) «Песни о вещем Олеге»: «вящие <...> уличане» и «Вино в венецийском стакане» (250); ср.: «Пирует с дружиною вещей Олег / При звоне веселом стакана»; — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977. Т. 2. С. 101. Для пушкинской баллады равно важно утверждение сакральности поэтического слова («Правдив и свободен их вещей язык / И с волей небесною дружен») и «бесцельность» ее легендарного (почерпнутого из летописи) сюжета. «Смерть от коня» не менее сомнительна, чем пребывание Садко в подводном мире. Ценность предания и былины в них самих, а не в аллюзиях или моральных уроках. Отсылки к «Песни о вещем Олеге» (появляющиеся также в «Змее Тугарине» и «Песни о походе Владимира на Корсунь») призваны указать на высокий, задающий традицию, образец, на который ориентированы баллады Толстого.

тация об отпадении человека от природы писана тем же «балладным» амфибрахией 4—3, знаменующим ее связь с «Песней о вещем Олеге»: «Покуда природу любил он, она / Любовью ему отвечала: / О нем дружелюбной заботы полна, / Язык для него обрела <...> Но, чувство презрев, он доверил уму; / Вдался в суету изысканий... / И сердце природы закрылось ему, / И нет на земле прорицаний»*. У Толстого и прорицания есть, и чистый душой Канут к «суете изысканий» вовсе не склонен. Напротив, он верит: «Жить люблю на Божием свете» (254) и хочет слиться с ликующим природным миром, а потому «рвет ветки с черемухи гнутой» (255) и «...свежими клена листьями / Гремучую сбрую коня разубрал, / Утыкал очёлок цветами» (256). Картина весеннего леса в «Кануте» кажется вариацией прежней, нарисованной в «Илье Муромце», где «здоровый воздух» (219) заставляет просветлеть суровое лицо обиженного богатыря; ср.: «Снова веет волей дикой / На него простор, / И смолой и земляникой / Пахнет темный бор» (219) и «Въезжают они во трепещущий бор, / Весь полный весеннего крика; / Гремит соловьиный в шиповнике хор, / Звездится в траве земляника» (253). Пение птиц, как обычно у Толстого, сливается с песней: «соловьиные» строфы (проецированная — 16 — и финальные — 35—36**) буквально обрамляют старинную былинку. При этом буйство природных звуков, равно как переливы зеленого цвета с красными — кровавыми — вкраплениями земляники и напор свежих запахов, уничтожают «жизненную» семантику песни, которая — во-

* Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1989. С. 191.

** «...Поют соловьи, заливаясь кругом, / Шиповник пахучий алеет <...> Кругом соловьи, заливаясь поют, / Шиповник алеет пахучий...» (257). Связь соловья с шиповником (а не розами), вероятно, обусловлена не только стремлением Толстого уйти от традиционных «поэтизмов», нарисовать живой и конкретный пейзаж (ср. упоминания земляники, черемухи, диких яблонь, клена), но и памятью о VI строфе седьмой главы «Евгения Онегина» (описание могилы убитого Ленского): «Там соловей, весны любовник, / Всю ночь поет; цветет шиповник» — Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 5. С. 123.

преки намерениям певца — не пугает Канута, не заставляет его одуматься и вернуться, но прибавляет витязю радостной беспечности.

Значение песни ему невдогад,
Он едет с весельем во взоре
И сам напевает товарищу в лад:
«Ой море, ой синее море» (256).

В «Садко» Толстой, пародируя баллады о влечении демонических существ к человеку, комически скрещивал «водяную» и «лесную» версии этого сюжета. В «Кануте» он выявляет их глубинное, отнюдь не предполагающее насмешки, единство. Въезд в лес предшествует дорога вдоль моря. Уже здесь (на берегу, а не в бору) возникает мотив весны, как помним, сцепленный у Толстого с мотивом пения (птичьего и людского): «Дыханием теплым у моря весна / Чуть гривы коней их шевелит» (252) — вполне весна заявит о себе в лесу, где зазвучит, однако, не «лесная», а «морская» по генезису и тематике песня*. Собственно поэтическое слово (исходящее от певца) мощно поддерживается морем и лесом, рождая прекрасное «весеннее чувство», но чувство это оказывается не спасительным, а губительным. «Старинная былина» даже не двусмысленна (как песни русалок), она прямо споспешествует грядущему умертвлению Канута. О демонической природе весны (как помним, в прежних балладах Толстого трактуемой строго противоположным образом) говорится прямо:

* Знакомый демонический мотив возникает, когда Канут со товарищи попадает в промежуточное меж морем и лесом пространство, на болото: «Вечерний туман свои нити прядет / И сизые полосы тянет <...> “За этим туманищем, князь-господин, / Не видно твоей головы нам” <...> “...Опять меня целым увидите вы, / Как выедем мы из тумана”» (253). Голова, исчезающая в тумане (дурная примета), напоминает о двоящемся облике лесного царя: «...Он в темной короне, с густой бородой». — / «О нет, то белеет туман над водой» — Жуковский В. А. Указ. соч. С. 137.

Его не спасти! Ему смерть суждена!
Влечет его темная сила!
Дыханьем своим молодая весна,
Знать, разум его опьянила! (256).

Может показаться, что в «Кануте» Толстой изменил своей вере в «небесную» суть искусства и цветущего земного бытия и теперь полагает ее «демоническим» соблазном. Дело, однако, обстоит иначе: песня (именно потому, что она свободна и рождена не только индивидуальной волей певца, но и природой) не предполагает «практического» прочтения. Она правдиво пророчит участь Канута, но (как и песня моря царевичу) не властна изменить его судьбу, она претворяет зло (историю старого преступления) в красоту и так укрепляет веру Канута в благое устройство мира, тем самым направляя его к гибели. Песня больше своего «смысла», и поэтому слышащий песню (радующийся весне) обреченный герой этого «смысла» не замечает. История о его «неминучей беде» (257) тоже превращается в «песню», балладу Толстого, в финале которой заливаются соловьи и благоухает шиповник. Что не отменяет трагического положения песни (искусства) и в особенности певца (художника) в земном мире, где зло (в истории Канута его воплощает Магнус, во вставной «старинной былине» — тесть и теща царевича) обладает немалой силой*.

* Зло постоянно использует добро в своих целях. Магнус шлет гонца к Кануту без «харатейной грамоты» (251), которая накладывала бы на гостеприимца жесткие обязательства; он рассчитывает на доверчивость благородного воина — и не ошибается. Гонец, знающий о замысле Магнуса, блюдет верность своему сюзерену и потому не может прямо остеречь Канута — так злу служит честность. (Вопрос о возможности хранить верность государю, преступившему свыше установленные нормы, доминирует в смысловом поле романа Толстого «Князь Серебряный»; подробнее см. в статье «Вальтер-Скоттовский историзм, его русские изводы и “Князь Серебряный”»). Сходно (уже не по умыслу Магнуса, но в соответствии с искаженным злой человеческой волей миропорядком) песня и весна оказываются пособниками преступления.

Вывод этот, однако, не окончательный. В «Слепом» мотив не понятой (не расслышанной) песни, то есть разделенности «искусства» и «жизни», слегка (но закономерно) намеченный в «Садко» и парадоксально представленный в «Кануте», становится сюжетообразующим. Князь, подобно идеальным балладным властителям, хочет, чтобы на пиру (обеде охотников в дубраве) прозвучала песня, однако в отличие от императора Рудольфа («Граф Гапсбургский»), государя из «Певца» Гете, князя Владимира («Певец» в переложении Катенина) не дожидается появления «убогого песенника» (257). Когда тот приходит к «знакомому дубу» (258), князя и его свиты уже нет на месте, однако старик, не замечая из-за слепоты их отсутствия, приступает к песнопению в отсутствие слушающих.

Песня в балладе и отсутствует (ее «текст» не приводится и, как увидим, согласно установке Толстого, не может быть «воспроизведен» в принципе), и присутствует, ибо говорится о ней трижды. В первый раз еще до того, как «струн переливы в лесу потекли» (258). Еще когда старик «плетется один чрез дубраву», в его «сердце звучит вдохновенный напев, / И дум благодатных уж зреет посев, / Слагается песня на славу» (258). Здесь уже намечается развиваемый далее мотив самозарождения песни, что не подвластно не только сторонней воле, но и «автору», но даруется свыше. Восходит он к «Графу Гапсбургскому», что становится очевидным, когда слепой обращается к мнящимся ему слушателям (прежде всего — к князю) с вопросом: «О чем же я, старый и бедный, спою / Пред сонмищем сим величавым?» (258) — ср.: «О чем же властитель воспеть повелит / Певцу на торжественном пире?». Молчание князя, которое на сюжетном уровне объясняется его отсутствием, невольно оказывается эквивалентом отказа императора Рудольфа «управлять песнопевца душой». Это невозможно, ибо певец «высшую силу признал над собой; / Минута ему повелитель; / По воздуху ветер свободно шумит, / Кто знает, откуда, куда он летит? / Из бездны поток выбегает: / Так песнь зарождает души глубина, / И темное чувство, из дивного сна / При

звуках воспрянув, пылает»^{*}. Реминисценции этого монолога возникают в «Слепом» не раз. Пока заметим, что в предшествующей песне речи старца — «Что в вещем сказалося сердце моем, / То выразить вещь возьмусь ли?»^{**} — при варьировании формулы «Графа Гапсбургского» («Так песнь зарождает души глубина») вновь возникает слово «сердце», благодаря чему и первое упоминание о рождении песни читается при свете баллады Жуковского. Не менее важно, что в рассказе о «предпесенном» состоянии слепца появляется глагол «зреет», который в сочетании с мотивом недоумения («О чем же я, старый и бедный, спою <...>?» — 258), вызывает ассоциацию со строками наиболее высоко ценимого Толстым поэта-современника: «...не знаю сам, что буду / Петь, но только песня зреет»^{***}. Реминисценция эта указывает, что всякая истинная поэзия исходно «лирична», и намечает мотив недоступности «песни» обществу. В письме Толстого Фету от 12 октября 1873 («Слепой» был завершен в январе этого года), в частности, говорится: «Что вы последнее время так мало пишете? Вам бы не следовало переставать; а так как Вы поэт лирический *par excellence*, то все, что вас окружает, хотя бы и проза, и свинство, может вам

^{*} Жуковский В. А. Указ. соч. С. 139.

^{**} Эпитет «вещий» (значение его подчеркнуто игрой слов, одно из которых относится к «внутреннему» миру, связанному с миром высшим, а другое — «вещь» — к миру дольному, «внешнему») безусловно отсылает к пушкинской балладе. Существенно, что, подобно кудеснику (и певцу-священнику «Графа Гапсбургского») слепой — старик, что он, как кудесник, связан с лесом (первая встреча героев «Графа Гапсбургского» тоже происходит в природном пространстве, во время охоты будущего императора — ср. охоту в «Слепом»). Толстому необходимо постоянно напоминать о том, что он продолжает линию взаимосоотнесенных баллад Жуковского и Пушкина — так мотивируется обилие «мерцающих» реминисценций.

^{***} Фет А. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1986. С. 236. 8 июня 1863 Толстой писал Б. М. Маркевичу: «Фет — поэт единственный в своем роде, не имеющий равного себе ни в одной литературе, и он намного выше своего времени, не умеющего его оценить»; цит. по: Толстой А. К. О литературе и искусстве. М., 1986. С. 112.

служить отрицательным вызовом для поэзии. Неужели бес-
тиальный взгляд на Вас русских фельетонов может у Вас от-
бить охоту? Да он-то и должен был Вас подзадорить!»*. Поэт
не должен немотствовать не только когда над ним издева-
ются (как было с Фетом), но и когда его не слушают вовсе.
Повод для песни есть всегда.

Истинная песня, которую и поет слепой гуслир, пережи-
вая свой высший миг («Не пелось ему еще так никогда» —
259), объемлет все бытие. Потому при ее «конспективном
пересказе» (воссоздать всеобъемлющее слово невозможно,
как невозможно его и вполне воспринять) закономерно
возникают отсылки к наиболее универсальным («протеи-
стичным») русскому и германскому поэтам. Открывающая
перечень «сюжетов» песни слепого строка «Все мира явле-
нья вблизи и вдали» (258) напоминает как пушкинское «Всё
волновало нежный ум» (с дальнейшей конкретизацией —
«Разговор книгопродавца с поэтом»**), так и «На смерть Гете»
Баратынского: «Всё дух в нем питало...»*** (опять-таки с даль-
нейшей расшифровкой необъятного «всё»). «Схождение»
текстов Пушкина и Баратынского в балладе Толстого впол-
не закономерно. Стихотворение Баратынского писано все
тем же амфибрахией 4—3 (знак сакрализирующих поэта
баллад Жуковского и Пушкина), а отсылки к Гете (знакомо-
му поэту по переводам, в первую очередь — Жуковского****)
перемежаются реминисценциями пушкинского «Проро-
ка»*****, разумеется, тоже не пропущенного Толстым (кроме

* Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 413.

** Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 2. С. 175. Заметим, что предмет
«Разговора...» — отношения поэта и социума, а образец
его — «Пролог в театре» к «Фаусту», самому «полному» твора-
нию Гете, чьим аналогом в поэтическом мире Пушкина
является «Евгений Онегин», публикация первой главы ко-
торого открывалась «Разговором...».

*** Баратынский Е. А. Указ. соч. С. 174.

**** Так, строки «Ручья разумел лепетанье, / И говор древес-
ных листов понимал» намекают на «Рыбака» и «Лесного
царя», о смысловом единстве которых говорилось выше.

***** Наиболее наглядно: «И чувствовал трав прозябанье» при
«И дольней лозы прозябанье», но и «орлиные очи» — несо-
мненная типовая «портретная» черта Гете (и мифа о Гете) —

главного мотива «весобъятности», должно отметить, что строка «И чудища в море глубоком» восходит к пушкинской «И гад морских подводный ход»; это, впрочем, не исключает родства «чудищ» Толстого со сходными существами из «Кубка» Жуковского).

Песня не только охватывает все «темы», но и развивается в разных регистрах. В ней уживаются «государственничество» («И всё, что достойно, венчает: / И доблесть народов, и правду князей»), и «обличение» («Насилье ж над слабым, с гордыней на лбу, / К позорному он пригвозждает столбу / Грозящим пророческим словом»). Центральную же позицию в перечне «гражданских мотивов» (между «хвалой» и «порицанием») занимают строки «И милость могучих он в песне своей / На малых людей призывает» (259), варьирующие общеизвестную формулу стихотворения Пушкина, которое обычно воспринимается как его «последнее слово». Пушкинское слово возникает и в следующем за пересказом песни портрете преобразившегося старца: «Явилась власть на челе поднятом, / И кажутся царской хламидой на нем / Лохмотья раздранной одежды» (259). Таким статусом наделяет поэта Пушкин: «Ты царь»*.

В герое Толстого сосуществуют Гомер (первая ассоциация со слепым певцом**), старинные, подобные Гомеру, сказители, «сакральные» герои «Графа Галсбургского» и «Песни о вешем Олеге», мифологизированный олимпиец Гете, лирик *par excellence* Фет, пушкинский пророк, сам Пушкин. Строка «Не пелось ему еще так никогда» вкупе с акцентированной старостью героя и реминисценциями «На смерть Гете» и «итогового» пушкинского стихотворения актуализи-

соотносятся русским читателем с «Отверзлись вещи зеницы, / Как у испуганной орлицы»; см.: *Баратынский Е. А.* Указ. соч. С. 174; *Пушкин А. С.* Указ. соч. Т. 2. С. 304.

* *Пушкин А. С.* Указ. соч. Т. 3. С. 340, 165.

** Еще до «Графа Галсбургского» амфибрахий 4-3 был использован Батюшковым в зачине исторической элегии «Гезиод и Омир — соперники» (1817), завершающейся поражением великого поэта. Омир Батюшкова, «духом царь, не раб разгневанной судьбы», «скрывается от суетной толпы» и, скитаясь по Элладе, нигде не находит приюта; см.: *Батюшков К. Н.* Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 1. 198—199.

рует мотив «лебединой песни» — лучшей и прощальной, за которой следует смерть поэта. Не касаясь сложной семантики и эволюции этого горацанского мотива, кажется необходимым отметить, что он использован в прощальном стихотворении поэта, чье воздействие как на поэзию Толстого в целом, так и на «Слепого» в частности не подлежит сомнению, — имею в виду «Царскосельского лебедя» Жуковского, где, кроме прочего, о старом «сумрачном пустынноике» говорится «...в новый лебединый / Свет на пир веселый гость не приглашенный», а перед смертью поющий лебедь чудесно молодеет* (ср. у Толстого: «И лик озарен его тем же огнем / Как в годы борьбы и надежды» — 259).

Однако вобравший в себя «всех поэтов» слепец, пропев свою лучшую песню, не умирает, а узнав от заговорившей с ним дубравы, что его никто не слушал, ибо «разъехались гости за делом»**, не преисполняется царственной самодостаточностью (как советовал поэту Пушкин) и не отрекается от песен (как советовал «нищему и слепому» старцу-певцу, Баратынский в стихотворении «Что за звуки? Мимоходом...», видимо, полемическом по отношению к пушкинскому «Поэту»***), а благо-

* Жуковский В. А. Указ. соч. Т. 2. С. 341, 342. Глубокий анализ этого стихотворения см.: Киселева Л. Н. Подведение итогов (о поэтическом «памятнике» Жуковского) // Стих, язык, поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. М., 2006. С. 243—254.

** Очевидный выпад против ненавистного Толстому утилитаризма и связанного с ним отрицания искусства. То, что «делом» оказывается «досуг», охота, усиливает авторский сарказм. В «Графе Гапсбургском» заглавный герой, встретив спешащего исполнить свой долг священника, уступает ему коня. Приверженность рыцарским забавам не мешает ему чтить Небо и ниспосланную им поэзию (священник оказывается певцом, который славит графа на коронационном пиршестве).

*** Ср.: «Всех строже оценить умеешь ты свой труд. / Ты им доволен ли, взыскательный художник? // Доволен? Так пускай толпа его бранит / И плюет на алтарь, где твой огонь горит, / И в детской резвости колеблет твой треножник» и «Опрокинь же свой треножник, / Ты избранник, не художник...» — Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 3. С. 165; Баратынский Е. А. Указ. соч. С. 198.

словляет всех, кто слушал (природный мир*) и не слушал (мир человеческий) его песню.

Это благословение прямо следует из третьего — после истории ее рождения и пересказа — рассуждения о песне. Возникая помимо воли певца, она не предполагает награды и отклика. Слепота не обманула старика, а помогла ему: он видел не дольний мир, а ниспосланное свыше**. Рассказ о песне строится как ряд сравнений, словно бы кратко повторяющий саму песню (и ее ведомый нам пересказ), которая вещала обо всем мире. Ряд этот завершается строкой «Как лютая смерть необорна» (261), в которой скрыто присутствует библейский стих: «крепка, как смерть, любовь» (Песн

* Небесные светила должны напомнить о лермонтовском пророке, которого отвергли города, но в пустыне слушают «звезды <...> Лучами радостно играя»; см.: *Лермонтов М. Ю.* Указ. соч. Т. 2. С. 85; ср.: «Вам, звездам, мерцавшим сквозь синюю тьму»; ручей, «что ко слову журчал моему», о «лепетанье ручья», которое «разумел» Гете в реквиеме Баратынского (то же и о дубраве, чью речь понимает старик), но и о «горном источнике», который бежит, не ведая, «придут ли к нему пастухи и стада, / Потоком его освежиться» и потому сравнивается с самоценной (вне зависимости от расслышанности) песней (262). Последнее сравнение развивает сопоставление, звучавшее в «Графе Гапсбургском» («Из бездны поток выбегает»); кстати, «ручей» играет важную роль и в повествовательной части этой баллады.

** Ср. в упоминавшемся выше эстетическом *credo* Толстого: «О, окружи себя мраком, поэт, окружися молчаньем, / Будь одинок и слеп, как Гомер, и глух, как Бетховен, / Слух же душевный сильней напрягай и душевное зренье» (103). Первая — объемлющая весь мир — песня покинувшего двор калифа Иоанна Дамаскина не только слагается, но и звучит в отсутствие слушателей (строго говоря, мы не знаем, сложенные это стихи или внутренняя речь героя) и обращена, прежде всего, к Божьему (природному и свободному) миру: «Благословляю вас, леса, / Долины, нивы, горы, воды! / Благословляю я свободу / И голубые небеса <...> И в поле каждую былинку, / И в небе каждую звезду» (353). Правда, в ранней поэме две последние процитированные строки вновь возникают в финале, где «ликованье христиан» соединяется с хвалебной песней Иоанна Тому, «Кого хвалить в своем глаголе / Не перестанут никогда / Ни каждая былинка в поле, / Ни в небе каждая звезда!» (369).

8, 6). Песня подобна любви, которой держится бытие, о чем Толстой писал примерно за двадцать лет до создания баллады «Слепой»:

И вешим сердцем понял я,
Что все рожденное от Слова,
Лучи любви кругом лия,
К нему вернуться жаждет снова
.....
И всюду жизнь, и всюду свет,
И всем мирам одно начало.
И ничего в природе нет,
Что бы любовью не дышало (82).

Поэзия (песня) и помогает «рожденному от Слова» к нему вернуться. Если в раннем стихотворении «Меня, во мраке и в пыли / Досель влачившего оковы, / Любви крылья вознесли / В отчизну пламени и Слова» (81), то в поздней балладе песня знаменует любовь ко всему миру*. Поэтому тот, кто пропел истинную песню, просто не может никого проклясть (это стало бы отрицанием не сочиненного, но боговдохновенного слова), он должен продолжить ее общим благословлением.

Этот просветленный итог приглушает, но не отменяет печали, что в большей или меньшей мере окрашивает три последние баллады Толстого (недоверие новгородцев к Садко, трагическая участь воспринявшего песню без ее прямого смысла Канута, одиночество в дольном мире слепого певца**). Их отчетливо метаописательный характер (в каж-

* В «Слепом» ничего не говорится о любви как чувстве, связующем мужчину и женщину, а в раннем стихотворении — о слове поэтическом, но полисемия лексем «любовь» и «Слово / слово» актуализирует и эти смыслы.

** Хотя Толстой пишет баллады в «англо-германском» смысле (исторические и/или фантастические сравнительно короткие стиховые рассказы), для него актуально и «романское» (изначальное) значение слова «баллада» — «плясовая песня». Отсюда песенный характер ряда баллад Толстого, выраженный, в частности, игрой рефренами, особенно выразительной в диптихе «Порой веселой мая...» — «Сватовство».

дой балладе заключена другая баллада или песня) столь же значим, как обилие реминисценций из прежних баллад, скрещение присущих разным подвидам баллады сюжетов и само обращение к «странному» жанру, хоть смещенному тцанием Жуковского от периферии к центру русской поэтической системы, но сохранившему привкус «несерьезности» и развлекательности. Не жертвуя балладными «картинностью» и «сюжетностью» и даже сознательно их акцентируя, Толстой показал, что на языке баллады можно обсуждать весьма сложные, не предполагающие однозначного ответа, вопросы, а саму балладу (песню слепого, инкрустированную и собственно балладными мотивами) отождествил с поэзией как таковой. Вольно или невольно он точнее, чем кто либо, угадал и воплотил скрытый (возможно, и от самого себя) умысел первого русского балладника — Жуковского.

2010

III
ПОСЛЕ

ИЗ ДРУГОЙ ОПЕРЫ

Контраверзы Чехова

«Перед судебным следователем стоит маленький, чрезвычайно тощий мужичонка в пестрядиновой рубахе и латаных портах <...>

— Денис Григорьев! <...> Седьмого числа сего июля железнодорожный сторож Иван Семенов Акинфов, проходя утром по линии, на сто сорок первой версте, застал тебя за отвинчиванием гайки, коей рельсы прикрепляются к шпалам. Вот она, эта гайка!.. С каковою гайкой он и задержал тебя. Так ли это было?

— Чаво?»

Никогда не смекнет угрюмец, почему и зачем сторож дважды съездил ему по зубам, потом переворошили избу, чтобы найти гайку под красным сундучком и еще одну, на дворе в санях, приволокли его к чудному барину, который какие-то несусветные слова говорит да еще и грозитя.

«— То есть как же в тюрьму? Ваше благородие! Мне некогда, мне надо на ярмарку; с Егора три рубля за сало получить <...> В тюрьму... Было б за что, пошел бы, а то так... здорово живешь... За что? И не крал, кажись, и не дрался... А ежели вы насчет недоимки сомневаетесь, ваше благородие, то не верьте старосте...»

И никогда не уразумет безымянный и лишенный примет следователь (старый? молодой? толстый? тонкий? долгие годы мыкающийся в глухомани или только что сюда присланный?), что признавшийся в содеянном «злоумышленник» бормочет про грузило, окуня, щуку, налима (которые «завсегда на донную» идут) и шилишпера (который «в нашей реке не живет») вовсе не для того, чтобы прикинуться дураком.

«— Разве ты не понимаешь, глупая голова, к чему ведет это отвинчивание? Не догляди сторож, так ведь поезд мог бы сойти с рельсов, людей бы убило! Ты людей бы убил!

— Избави Господи, ваше благородие! Зачем убивать? Нешто мы некрещенные или злодеи какие? Слава Те, Господи, господин хороший, век свой прожили и не токмо что убивать, но и мыслей таких в голове не было...

Никогда они друг друга не поймут. Потому как, с одной стороны, «гайками прикрепляется рельса к шпалам», а с другой — «мы ведь не все отвинчиваем... оставляем... Не без ума делаем... понимаем». С одной стороны: «Теперь, говорю, понятно, отчего в прошлом году сошел поезд с рельсов... Я понимаю!» А с другой: «На то вы и образованные, чтобы понимать, милостивцы наши... Господь знал, кому понятие давал...»

Ну приговорят раба Божьего «к ссылке в каторжные работы» — толку-то? «Уж сколько лет всей деревней гайки отвинчиваем», а Митрофану Петрову, который «невода у нас делает и господам продает», «много этих самых гаек требуется». И не завтра, так послезавтра будет судебный следователь уныло талдычить про «тысячу восемьдесят первую статью Уложения о наказаниях», а очередной насупленный рыболов тяжело вздыхать: «Судьи! Помер покойник барин генерал <...> а то показал бы он вам, судьям...»

«Злоумышленник» — рассказ не о страже закона и охотчем до рыбки селянине, а о разделяющей их стене. О бессмысленности диалога. О том, что «никто не знает настоящей правды». Хотя, кажется, в казусе с гайкой — в отличие от той мучительной и едва не закончившейся трагически истории, которая подвела героев «Дуэли» к грустному обобщению — все совершенно ясно. Крушения ведь действительно происходят... Но с другой стороны, гайки-то сколько лет всей деревней откручивают, и вроде как ничего...

Так ведь и Лаевский, глядя на идущую по бурному морю к пароходу лодку, корректирует только что поразивший его вывод фон Корена: «В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперед и вперед. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...» Может — доплывут, может — нет, а мо-

жет, Лаевский забудет свои колеблющиеся рассуждения, бессмысленную вражду с фон Кореном, ужас преддуэльной ночи, спасительный крик милого чудака-дьякона и будет жить точно так же, как прежде. На этот раз пронесло... Не от каждой открученной гайки катастрофы случаются.

О достижимости настоящей правды можно спорить так же бесконечно, как о том, кто из дуэлянтов все-таки к ней ближе. Или о том, насколько прочно усвоили Лаевский и фон Корен преподанный им жизнью урок. Или о том, превратили ли доктора Старцева в Ионыча город, где лучшими людьми почитались Туркины, или презрение молодого врача к милейшему семейству (и всему городу) предрекало его печальную метаморфозу. Или о финале «Учителя словесности» — от вдруг открывшейся пошлости хочет бежать Никитин или тоска по чему-то неизведанному заставляет его ненавидеть то, что прежде ощущалось дорогим и желанным? Проза и драматургия Чехова дают превеликое множество поводов для подобных споров — для лавинообразного размножения отменных интерпретаций, решительно противоречащих друг другу, но и безусловно — каждый раз по-своему — основательных, опирающихся на прежде обойденный вниманием фрагмент текста, загадочную деталь, стиливой штрих, оговорку-проговору. В чеховском мире, изобилующем резко индивидуализированными (но типичными, всем знакомыми) лицами и неповторимыми (но ходовыми, «обыкновенными») случаями, все зыбко, переливчато, «сложно». Гораздо сложнее, чем мы думали две минуты назад. А через три — будет еще сложнее.

Чеховская «правда жизни» (равно как адекватная трактовка чеховского текста), которой мы вроде бы только что овладели, мгновенно исчезает, как хитрая и сильная рыба, оставившая в дураках ухватившего ее за жабры и от того преисполнившегося довольством барина. «Налим вдруг неожиданно делает резкое движение хвостом вверх, и рыболовы слышат сильный плеск... Все растопырявают руки, но уже поздно; налим — поминай как звали». Или становится излишней бессмыслицей, как прозвание мастера заговари-

вать зубную боль, которое приказчик вспомнил после того, как недужный прибег к помощи доктора. «— Накося! — сказал генерал с презрением и поднес к лицу его два кукиша. — Не нужно мне теперь твоей лошадиной фамилии! Накося!» Реникса, сиречь чепуха. Она же — тарарабумбия. Никто не знает настоящей правды. И знать не хочет.

Под впечатлением от рассказа Буркина о жизни и смерти «человека в футляре» Иван Иванович раздражается взволнованным (почти шекспировским) монологом: «Видеть и слышать, как лгут <...> и тебя же называют дураком за то, что ты терпишь эту ложь; сносить обиды, унижения, не сметь открыто заявить, что ты на стороне честных, свободных людей, и самому лгать из-за куска хлеба, из-за теплого угла, из-за какого-нибудь чинишка, которому грош цена, — нет, больше так жить невозможно!» И Буркин, так глубоко и точно поведавший о трагедии «футлярности», о ее общечеловеческом (а отнюдь не только социальном) плане, согласно своей фамилии буркает: «— Ну, уж это вы из другой оперы...». А другой — той же самой! — опере Ивана Ивановича внимает вполуха. «Когда из золотых рам глядели генералы и дамы, которые в сумерках казались живыми, слушать рассказ про беднягу чиновника, который ел крыжовник, было скучно. Хотелось почему-то говорить и слушать про изящных людей, про женщин. И то, что сидели они в гостиной, где всё — и люстра в чехле, и кресла, и ковры под ногами — говорило, что здесь когда-то ходили, сидели, пили чай вот эти самые люди, которые глядели теперь из рам, и то, что здесь теперь бесшумно ходила красивая Пелагея, — это было лучше всяких рассказов». В том числе того, на который неясным образом спровоцировала гостеприимца Алехина история про чиновника, удовлетворенного крыжовником.

Впрочем, может, и не она. Может, просто захотелось Алехину выговориться. (Допустимо спросить: в который раз? Ответа не предполагается.) Дело в том, что «красивая Пелагея» вовсе не утешает барина ночами (как легко подумать читателю — уж больно хорошо горничная вписана в уютный интерьер), но страдает по пьянице-повару Никанору, а сам

Алехин (защищающий Пелагею от Никанора, когда тот во хмелю рвется ее колотить) никак не может забыть своей многолетней несостоявшейся любви.

«Когда тут, в купе, взгляды наши встретились, душевные силы оставили нас обоих, я обнял ее, она прижалась лицом к моей груди, и слезы потекли из глаз; целуя ее лицо, плечи, руки, мокрые от слез, — о, как мы были несчастны! — я признался ей в своей любви, и со жгучей болью в сердце я понял, как ненужно, мелко и как обманчиво было все то, что нам мешало любить. Я понял, что когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить от высшего, от более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле, или не нужно рассуждать вовсе».

Кого не проймут эти щемящие строки? У кого тут не перехватит дыхания? Кто усомнится в их обжигающей правде? Одни только «человеки в футлярах»! Например, Алехин, который, пережив свой высший миг, перебрался в соседнее купе, плакал до первой станции, а потом пошел к себе в Софьино. Растить крыжовник. Или симпатичные гости Алехина, которые пожалели чистосердечного хозяина не потому, что тот прошляпил свою любовь и пренебрег последним откровением, а потому, что должен крутиться в громадном имении, как белка в колесе, «а не заниматься наукой или чем-нибудь другим, что делало бы его жизнь более приятной». Как у генералов и дам на портретах. История Алехина слушателей не обжигает, а трогает: «они думали о том, какое, должно быть, скорбное лицо было у молодой дамы, когда он прощался с ней в купе и целовал ей лицо и плечи. Оба они встречали ее в городе, а Буркин был даже знаком с ней и находил ее красивой». Как Пелагею.

Чужие истории. Они же — другие оперы. Печальные и приятные. Мимолетом рассказанные. Полурасслышанные. Навеивающие воспоминания о еще одном случае. Когда казалось, что вот-вот начнется новая жизнь, а она так и не началась. Или началась, но предстала точным повторением старой. В мире, где даже предположение о том, что никто не

знает настоящей правды, незаметно перетекает в собственную противоположность, много что может показаться.

Например, студент Иван Великопольский сперва думал о том, что «точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод; такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета — все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше». А потом — после того, как он согрелся и рассказал двум бабам об отречении апостола Петра и старуха Василиса от его рассказа заплакала, студент думал совсем иначе.

«И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. Прошрое, — думал он, — связано с настоящим непрерывной цепью событий, вытекающих одно из другого. И ему *казалось*, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой». А потом того пуще: «и чувство молодости, здоровья, силы, — ему было только двадцать два года, — и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья овладевали им мало-помалу, и жизнь *казалась* ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла».

Наде же Шумовой, невесте поповского сына Андрея Андрича, вдыхающей ароматы жареной баранины и маринованных вишен, «почему-то *казалось*, что так теперь будет всю жизнь, без перемены, без конца!» Что не помешало ей, однако, проникнуться проповедью дальнего родственника о необходимости труда, сбежать из-под венца в Петербург, «перерасти» своего хилого наставника и исполниться предчувствием «новой, широкой, просторной» жизни. «Она пошла к себе наверх укладываться, а на другой день утром простилась со своими и, живая, веселая, покинула город, — *как полагала*, навсегда». Все курсивы — мои. Но подсказаны они чеховскими текстами.

Письмо Ваньки Жукова не попадет на деревню дедушке. Но Ванька заснет счастливым. Бравый грамотей накатает

в письме стариков-родителей к живущей в городе дочери чудовищную ахинею. Но дочь увидит мать, отца, деревню, собачку. Старуха будет рассказывать о сыне-архиерее робко, «боясь, что ей не поверят...» (да ей не все и верили). Но архиерей архиереем был. Налим ушел в воду, «лошадиная фамилия» оказалась никому не нужной, Лопахин купил и вырубил вишневый сад, Фирса забыли в заколоченном доме. Зато другие красивые деревья пророчат будущую прекрасную жизнь. В которой судебный следователь наконец найдет общий язык с климовским мужиком. И они поговорят не о гайках, шпалах, шилишперах и недоимках, а о том, что никто не знает настоящей правды. Скорее всего им обоим покажется, что они видят небо в алмазах.

2010

ЕДИНСТВЕННЫЙ

Александр Блок и движение русской поэзии

После Пушкина Блок несомненно самый бесспорный русский поэт. И самый «спорный». Дабы ощутить бесспорность поэзии Блока, мощь блоковского мифа, должно вспомнить о том, как складывались судьбы — прижизненные и посмертные — всех прочих русских поэтов. Трагическая спорность Блока — не бывшая для него тайной и интуитивно ощущаемая «читателем в потомстве» — становится наглядной на фоне Пушкина.

Ни одному русскому поэту не удалось остаться победителем во всей череде поединков с виртуозно меняющей обличья, но равной себе, то есть ненавидящей поэзию, чернью. Кому-то выпала доля маргинала на закате жизни (Баратынский, Фет) или на всем ее протяжении (Тютчев, Анненский); кому-то — хвала современников, что хуже хулы (Некрасов); кому-то — скорое превращение в более-менее «многоуважаемый шкаф» (Державин, Жуковский; боюсь, что так сегодня обстоит дело даже с Лермонтовым); кому-то — казенная слава, неминуемо отзывающаяся протестом (Маяковский); кому-то — посмертно заткнутый рот (так советская власть долгие годы обходилась со многими); кому-то — обреченность на бессмысленное «соперничество» в читательском сознании, которое доброхоты фальшиво выдают за «взаимодополнительность» (скуловоротные пары «Фет — Некрасов», «Пастернак — Мандельштам», «Ахматова — Цветаева»); кому-то — снисходительное презрение знатоков при странной робости сочувственников, не смеющих вполне явить свое чувство (А. К. Толстой); кому-то — статус «любимца избранных» (Кузмин). Но Блок, слава Богу, иная, / Иная, по счастью, статья...

Литературная вражда (в конце жизни Блока принявшая чудовищные формы) портила ему кровь, но и те, кто перестали подавать поэту руку после «Двенадцати», и те, кто со злобной радостью визжали «Вы — мертвец», не могли ни по-

колебать всем (и им самим) явное — страшное — величие Блока, ни как-то «повлиять» на его судьбу. Говоря об убившем Пушкина «отсутствии воздуха», Блок вел речь о себе и своем скором конце, но не жалуясь и печалься, а утверждая *свой* выбор, отождествляемый им (верно или неверно — иной сюжет) с выбором пушкинским. Он и ощущал себя в 1921 году новым Пушкиным, которому зазорно жить дальше. Советская идеологическая машина не смогла ни выбросить Блока из культуры (и дело тут не в «Двенадцати»; еще более восторженно принявшего октябрьский переворот и много лет старавшегося встроиться в новый мир Андрея Белого запросто вышвырнули, а вступившего в ВКП(б) Брюсова обкорнали до неузнаваемости), ни приспособить его к своим нуждам (Брюсова кое-как приспособили). Ни один из великих постсимволистов (от самого старшего — Ходасевича до самого младшего — Есенина), то есть тех, кто создал чудо русской поэзии первой половины XX века, не миновал и не преодолел влияния Блока, хотя все так или иначе с Блоком боролись. И никто из них, включая Маяковского, не мыслил себя в этой борьбе победителем, равным Блоку, заменившим его.

Это похоже на отношение к Пушкину, но есть тут и дьявольская разница. Борьба с Пушкиным (если это не потуги редких современников, вроде патологически честолюбивого и напрочь лишенного вкуса Кукольника, и не хулиганская игра футуристов) подразумевает отрицание поэзии как *таковой*. (Так мыслил Писарев, ненавидевший Пушкина именно за то, что он великий поэт. Так иногда принуждал себя мыслить поздний Толстой.) Борьба с Блоком — это жизненно необходимая борьба за иную поэзию, неразрывно с блоковской связанную, но иную, у каждого — свою. Пушкин для русского поэта счастливая данность (при жизни его кое-кто еще норовил бунтовать, после 29 января 1837 года это стало невозможным — напряженное отношение Тютчева к Пушкину долго никем не замечалось), Блок — мучительная проблема.

Отсюда появление внешне нелепого, не выдерживающего рациональной критики, но очень устойчивого мифа о «золо-

том» и «серебряном» веках русской поэзии. Подсчет гениев всегда отдает комизмом, но трудно не признать очевидного: первая треть XIX века не богаче, а беднее великими поэтами (если угодно, поэтами, которых мы сейчас почитаем великими), чем первая треть века XX. Хорошо это или дурно, но Батюшков, Глинка, Вяземский, Дельвиг, Кюхельбекер, Языков (и даже, увы, Жуковский) куда меньше потребны вчерашним и сегодняшним читателям (и поэтам), чем Сологуб, Гиппиус, Вячеслав Иванов, Андрей Белый, Волошин, Нарбут... Не говорю уж о поэтах истинно великих, в ряду с которыми от «золотого века» могут стоять лишь Жуковский и Баратынский. Тютчев в «пушкинской эпохе» был неприметным чужаком, а Лермонтова в ней прописать немислимо: он «зависим» от Пушкина в той же мере, что и всякий русский поэт, но его творческий вектор в плане истории литературы отнюдь не «пушкинский» (как и у всех, кто формировался в 1830—1840-е годы — от Бенедиктова и напрочь забытых журнальных стихотворцев до Фета, Некрасова, Полонского, Аполлона Григорьева). «Золотой век» беднее и короче «серебряного». Он кончился с Пушкиным, чьим сверстникам пришлось доживать среди чуждых поколений, мучаясь одиночеством, поминая ушедших, худо имитируя общность и почти против собственной воли пуская новые звуки в мнимо прежние стихи (так в старости стал большим поэтом Вяземский). Меж тем со смертью Блока великая поэзия вовсе не кончилась. Мы знаем и чувствуем «золотой век» хуже, чем «серебряный», но крепко, а потому не так уж бессмысленно, держимся за металлические прозвища. В любом стихотворце «золотого века» мы ищем (и находим, порой вопреки очевидности) пушкинские черты. В современниках Блока и его ближайших литературных потомках мы ищем (и находим — примерно с такими же резонами) совсем иное — резко выраженные индивидуальности.

Пушкин, задав огромные смысловые перспективы русской творческой мысли, определив пути словесности, в то же время невероятно затруднил осуществление будущих стихотворцев, возможность их превращения в поэтов. После

Пушкина проза не просто потеснила стихи, она — в высших своих проявлениях (Тургенев, Гончаров, Островский, Достоевский, Толстой, Лесков, Чехов) — обрела сакральный статус, прежде принадлежавший поэзии. После предельного и естественного пушкинского совершенства расшатывание, ломка, прозаизация стиха стали неизбежными (в том числе у хилых пушкинъянцев, идейно служивших «чистому искусству»). Мало того: писать стихи, ощущая их самодостаточными, а себя — власть имущим, могли теперь либо гении (но и Лермонтов, Фет, Некрасов переживали свое стихотворство болезненно), либо графоманы. Отсюда злосчастье талантливых поэтов второй половины XIX века (от Огарева до Фофанова): все они оказались меньше своего дара, написали слишком много безвкусных либо инерционных стихов, могли дать промах и в шедевре.

Блок вернул поэзии ее высшие права. Для того надо было усвоить новаторство старших модернистов и, что не менее важно, болезненный «прозаический» опыт поэзии второй половины XIX столетия — грубо говоря, соединить Брюсова и Бальмонта с Некрасовым и Полонским. Надо было сплать воедино «искусство» (ощутимую, но не агрессивную, уже опробованную «старшими» и чуть смягченную новизну ритмов, словоупотребления, тем) и «жизненность», ту серьезность и искренность, что прежде отзывалась банальностью — либо нужной, но прозаичной, либо ненужной и до «суровой прозы» не дотягивающей, квазипоэтичной. Блок это смог, заплатив за свою победу (и будущее русской поэзии) страшной ценой.

Он знал, что «актерствовать» стыдно, что стихи не заменят хлеба, что поэт всегда похож на шута. И актерствовал, меняя амплуа и маски, но так, что за каждой маской угадывалось его — и только его — лицо. И проклинал не токмо «литературу» (оставаясь литератором до мозга костей), но и поэзию — в стихах. И не прятал, но упрямо выявлял свое шутовство, свою обреченность, свою мертвенность. Он ужасался пришествию тех, кто живет «только стихами» (почуяв его задолго до жуткой встречи с «русским дэнди»), — и оста-

вался поэтом, зная, что соблазняет многих, не надеясь быть расслышанным, ожидая и призывая возмездие. Он мыслил себя частью «страшного мира», от которого нельзя спастись ни горбатящей сладкой работой, ни хмельным загулом, ни влекущим и при всей своей красоте призрачным соловьиным садом, ни подвигом самоотверженного служения. Все это было, было, было. И помочь не могло. Ставшая притчей во языцех поступательная сюжетность блоковской «лирической трилогии» (романа воспитания в стихах) равно как и «многоликость» протагониста не могут закрыть не менее очевидное равенство поэта самому себе. Назвав в гениальной статье (с мощным автобиографическим подтекстом) своего любимого Аполлона Григорьева «целой несогласной компанией» контрастных персонажей, Блок восславил и предельную внутреннюю честность своего «допотопного» (как бы выразился Григорьев) alter ego.

Эта человеческо-поэтическая честность Блока определила и его ненависть к «страшному миру» (и к себе как части этого мира), и его томление по возмездию, и его веру в преобразование человека и общества, в прекрасность новой жизни, и его абсолютно последовательное приятие большевистского переворота. Указывать в «Двенадцати» на гуманные места или клеймить поэму за апологию зверства значит читать ее мимо текста. (Лицемерным будет и сегодняшний упрек тем, кто, искренне заблуждаясь, желая себя успокоить или решая тактическую задачу, так читал ее в оны годы.) Противопоставлять «Двенадцати» речь «О назначении поэта» и стихи Пушкинскому Дому значит опять-таки читать мимо текста. В пору «Двенадцати» воздух был (*Ветер, ветер — На всем Божьем свете*) — удушье пришло позже, когда революция обернулась государством (для Блока всегда мертвым). Он не в ошибке каялся (обмануться в политике для него не значило ошибиться по существу), а принимал давно чаемое возмездие. Собственная смерть и приход «новой» (всегда старой!) духоты не отменяли веры в «веселое имя» Пушкина, в проклятую, перемешанную с «литературой» и прочей житейско-политической пошлостью, лгущую, надрывную,

соблазняющую, ведущую то в «красивые уюты», то во «всемирный запой», а то и к преступлению, но все равно соприродную высшему поэзию. *Мы умираем, а искусство остается. Его конечные цели нам неизвестны и не могут быть известны. Оно единосушно и нераздельно.*

Этот, освященный веселым именем Пушкина, императив продолжения русской поэзии был расслышан. Потому-то ненависть к Блоку (к тем серебряновечным соблазнам, которые он принял в душу, дабы, жизнью платя за страшные заблуждения, уберечь поэзию и дать ей новые силы) неотделима от любви, спор с Блоком — от его продолжения, ужас, рождаемый отнюдь не придуманным блоковским демонизмом, — от ощущения его просветленности, заставляющей вспомнить о святости. Потому-то он, не ставши вторым Пушкиным, все равно остается для тех, кому кровно дорога русская поэзия, *единственным.*

Блок на это надеялся.

Пусть душит жизни сон тяжелый,
Пусть задыхаюсь в этом сне,
Быть может, юноша веселый
В грядущем скажет обо мне:

*Простим угрюмство — разве это
Сокрытый двигатель его?
Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество!*

Сказали. И еще не раз скажут.

2005

СТИХОТВОРЕНИЕ ХОДАСЕВИЧА «ДЖОН БОТТОМ» И РУССКАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

В рецензии на 28 книгу «Современных записок» Ю. И. Айхенвальд писал: «Исключительной красотой обладает “Джон Боттом” В. Ф. Ходасевича. Это — в стиле старинной английской баллады выдержанное стихотворение с наивными интонациями, в своем складе и музыке напоминающее слепого музыканта Ивана Козлова...» («Руль», 1926, 28 июля). Ходасевич ответил благодарным письмом («...Вы, один из немногих, поняли моего Боттома: его смысла, так хорошо и точно услышанного Вами, не понимают...»), где, в частности, заметил: «Мне было ужасно приятно Ваше упоминание о Козлове»*.

Согласие поэта с критиком кажется неожиданным: поэзия «слепого музыканта» по духу своему (смирение, благословение страданий, благодарность Творцу) прямо противостоит богоборчеству, отчетливо звучащему в «Джоне Боттоме». Однако если суждение Айхенвальда можно списать на обычный для этого критика «импрессионизм», то реплика Ходасевича, явно радующегося догадке критика, указывает на наличие каких-то переключек между «Джоном Боттомом» и стихами Козлова.

«Складом» стихотворения чуждающийся терминологии Айхенвальд безусловно называет его размер: ямб 4/3 со сплошными мужскими окончаниями и перекрестной рифмой (у Ходасевича третья строка холостая: абвб). Этот «песенно-балладный» размер не обязательно отсылает к британской традиции**, но у Козлова используется только в переводах с английского. Таких переводов четыре. Один из них — «Разбойник» (фрагмент поэмы Вальтера Скотта «Рокби», 1825) — никаких ассоциаций с «Джоном Боттомом» не вызывает, с тремя другими дело обстоит сложнее.

* Цит. по: Ходасевич Владислав. Стихотворения. Л., 1989. С. 403; примеч. Н. А. Богомолова.

** Ср., например, балладу Жуковского «Рыбак» (1818, перевод из Гете) или «Элегию» Дельвига («Когда, душа, просилась ты...», <1821—1822>).

«Добрая ночь» (<1824>) — перевод весьма популярного романа, следующего за 13-й строфой первой песни «Паломничества Чайльд-Гарольда». Для островитян-британцев расставание с отечеством всегда связано с отплытием. Мотив этот последовательно проведен в переводе из Байрона (грозное, но притягательное для Чайльд-Гарольда море противопоставляется оставленной родине). Возникает он и в «Джоне Боттоме» («И через день на континент / Его корабль увез»*), где не нагружен дополнительными смыслами и потому кажется «избыточным» — если не учитывать претекст Байрона-Козлова. Но учитывать его, видимо, стоит: Боттом отправляется на войну (а для того — сперва на материк) не по своей воле, подобно тому, как на чужбину (ассоциирующуюся со смертью) следовали простые спутники свободно выбравшего изгнание Чайльд-Гарольда — паж и кормчий. Их речи предвещают рассказ о последнем английском дне портного из Рэстона. «Прощаться грустно было мне / С родимой, с отцом; / Теперь надежда вся в тебе / И в друге... неземном. // Не скрыл отец тоски своей, / Как стал благословлять; / Но доля матери моей — / День плакать, ночь не спать <...> Сир Чальд, не робок я душой, / Не умереть боюсь; / Но я с детьми, но я с женой / Впервые расстаюсь! // Проснутся завтра на заре / И дети, и жена; / Малютки спросят обо мне, / И всплечется она»**. Ср. у Ходасевича: «И с верной Мэри целый день, / Прощался верный Джон, / И целый день на домик свой / Глядел со всех сторон. // И Мэри так ему мила, / И домик так хорош, / Да что тут делать? Всё равно: / С собой не заберешь» (179—180). Интимно-семейная приязнь Боттома к «домику» контрастно напоминает о напряженно болезненном чувстве к родным пенатам, с которым покидает их одинокий герой Байрона: «Отцовский дом покинул я; / Травой он зарастет; / Собака верная моя / Выть станет у ворот» (81). Так намечается «родство»

* Ходасевич Владислав. Указ. соч. С. 180. Далее «Джон Боттом» цитируется по этому изданию, страницы указываются в скобках.

** Козлов И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1960. С. 82; далее сочинения Козлова цитируются по этому изданию, страницы указываются в скобках.

будущего «неизвестного солдата» не только с уповающими на Бога («друга неземного») простолюдинами, но и с их хозяином, воспринимаемым обычно как alter ego Байрона.

В этом плане важно другое эквиметричное «Джону Боттому» стихотворение Козлова — «На отъезд», впервые опубликованное («Новости литературы». 1825. Кн. 11. Март) под вводящим читателя в заблуждение названием «Стихи, написанные лордом Байроном в альбом одной итальянской графини за несколько недель до отъезда своего в Мессолунги». Неизвестно, знал ли Ходасевич о мистификации Козлова, но поэтика этого текста (лирический монолог; мотивы разлуки, судьбы, возможной неожиданной смерти) вкуче с размером романа из «Паломничества Чайльд-Гарольда» должны были вызвать у любого квалифицированного читателя (каким автор «Джона Боттома» без сомнения был) байроновские ассоциации: «Когда и мрак, и сон в полях, / И ночь разлучит нас, / Меня, мой друг, невольный страх / Волнует каждый раз. // Я знаю, ночь пройдет одна, / Наутро мы с тобой; / Но дума втайне смущена / Тревожною тоской. // О как же сердцу не грустить! / Как высказать печаль, — / Когда от тех, с кем мило жить, / Стремимся в темну даль*. // Когда, быть может, увлечет / Неверная судьба / На целый месяц, целый год, / Быть может — навсегда!» (100—101).

Если стихотворение «На отъезд» присутствует в тексте Ходасевича фоново, то в «Ирландской мелодии» (<1828>; вольный перевод из Томаса Мура) мы находим главный мотив «Джона Боттома» — (не)возможность общения мертвых и живых. «Когда пробьет печальный час / Полночной тишины / И звезды трепетно горят, / Туман кругом луны, — // Тогда, задумчив и один**, / Спешу я к роще той, / Где, милый

* Отметим «предтютчевский» рисунок этой строфы; ср.: «Как сердцу высказать себя?» («Silentium», 1829) и «Всё милое душе твоей / Ты покидаешь на пути!..» («Из края в край, из града в град...», 1834—1836; примечательно, что в этом «ночном» стихотворении все рифмы мужские) — Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1987. С. 106, 133.

** Ср.: «Сижу задумчив и один...» — Тютчев Ф. И. Указ соч. С. 129.

друг, бывало, мы / Бродили в тме ночной. // О если в тайной доле их / Возможность есть душам / Слетать из-за далеких звезд / К тоскующим друзьям, — // К знакомой роще ты слетишь / В полночной тишине / И дашь мне весть, что в небесах / Ты помнишь обо мне!» (137). У Ходасевича мотив этот претерпевает несколько трансформаций: в живых остается женщина (Мэри), но просит о встрече с призраком не она, а услышавший на небесах ее плач Джон: «И так сказал: “Апостол Петр, / Слыхал я стороной, / Что сходят мертвые к живым / Полночною порой. // Так приоткрой свои врата, / Дай мне хоть как-нибудь / Явиться призраком к жене / И только ей шепнуть, // Что это я, что это я, / Не кто-нибудь, а Джон / Под безымянною плитой / В аббатстве погребен”» (184).

Ходасевич отменяет благодный финал, которого чают и достигают герои Козлова. Кроме «Ирландской мелодии», здесь должно упомянуть еще два текста (уже не эквиметричных «Джону Боттому»).

В балладе «Сон невесты» Эвелине является призрак утнувшего жениха (ср. мотивы плавания и возможной гибели в море, значимые для «Доброй ночи»; оба стихотворения написаны в 1824 году и в изданиях Козлова обычно соседствуют), дабы сообщить героине о своей судьбе и грядущем соединении. «О невеста, в край родимый / Я летел к тебе с мечтой / И бесценной, и любимой, / И с пылающей душой; / Но взревела надо мною / Смертоносная волна: / С нашей радостью земною / Ты навек разлучена! // Друг, страданье пронесется, / Грозный мрак не навсегда / И над бездною зажжется / Лучезарная звезда! / О, не сетуй, что прекрасный / Жизни цвет увял в слезах! / Мы любили не напрасно: / Будем вместе в небесах!» (84)*. Тема загробной любви воз-

* Последняя из цитируемых строк неизбежно вызывает в памяти финал песни Мери из «Пира во время чумы»: «А Эдмонда не покинет / Дженни даже в небесах!» — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 5. С. 353. Отвлекаясь от вопроса о том, помнил Пушкин балладу Козлова (и в таком случае сознательно ли ее цитировал) или перед нами случайное совпадение, рискну предположить, что Ходасевич должен был воспринимать концовку «Сна невесты» при свете

никает и в стихотворении, которым Козлов откликнулся на смерть автора «Паломничества Чайльд-Гарольда» (и квази-автора «На отъезд»). Бейрон (так Козлов транслитерирует английскую фамилию, так же называет свое поминование) скорбел от разлуки с женой и дочерью (русский поэт последовательно идеализирует семейную историю Байрона), в скитаниях и в миг кончины грезил о посмертной встрече с любимыми: «Свершится!.. Из ранней могилы / Мой пепел поднимет свой глас неземной, / И с вечной любовью над ней, над тобой (Бейрон обращается к дочери. — А. Н.) / Промчит-ся мой призрак унылый <...> ...и весть пронеслась, / Что даже в последний таинственный час / Страдальцу бывшее мечталось: / Что будто он видит родную страну, / И сердце искало и дочь, и жену, — / И в небе с земным не рассталось» (90—91)*.

Для Козлова посмертное соединение возлюбленных или спругов (и предвещающее его, «обнадеживающее» явление

песни Мери. Если «Сон невесты» входит в круг козловских претекстов «Джона Боттома», то на имя хранящей верность погибшему мужу героини падает и пушкинский отсвет. Это хорошо согласуется с главной задачей Ходасевича, наделившего своих персонажей именами, воспринимающимися как подчеркнута «простые», ходовые и слившиеся друг с другом: Джон и Мэри — это Иван да Марья.

- * Кода «Бейрона» отзывалась в финальной же строке стихотворения Баратынского «На смерть Гете»: «И в небе земное его не смутит» — *Баратынский Е. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1989. С. 175. И Козлов, и Баратынский пишут свои реквиемы амфибрахией 4/3, размером баллады Жуковского «Граф Гапсбургский», открывающей ряд текстов, посвященных апологии (сакрализации) певца/поэта (Козлов сохраняет и десятистрочную строфу Жуковского — аБаБввГддГ, для русского читателя ассоциирующуюся со строфой одической; это метрико-строфическое решение безусловно связано со стремлением русского поэта к «просветлению» образа Байрона, освобождению его от демонизма). Концовка «На смерть Гете» свидетельствует о том, что для генезиса и семантики этого стихотворения значимы не только «Граф Гапсбургский», тесно связанная с ним «Песнь о вещем Олеге» и ряд других стихотворений Пушкина (об этом см. в статье «Последние баллады А. К. Толстого»), но и «Бейрон» Козлова.

призрака) естественно и связано с верой в благое устройство бытия. Ходасевич отвергает надежду старинного поэта — Джону Боттому не суждено явиться Мэри и сообщить ей правду о своей участи: «Ключи тряхнул апостол Петр / И строго молвил так: / “То — души грешные. Тебе ж — / Никак нельзя, никак”» (184). Козлов приравнивает Бейрона к «простым» персонажам: он так же тоскует по жене и дочери (ср. «семейные» и «домашние» чувства пажа и кормчего в «Доброй ночи»), так же уповает на встречу с ними, которая, по мысли поэта, непременно случится. Напротив, в мире Ходасевича простые, изначально смиренные, люди (Джон и Мэри) превращаются в богоборцев. У них нет другого выхода, ибо право на посмертную любовь принадлежит только грешникам. Запрещая Боттому свидание с Мэри, апостол Петр скрыто напоминает о многочисленных балладах, в которых великая любовь героев так или иначе нарушает земные или небесные установления, а счастье их взаимобретения одновременно оказывается страшным наказанием — соединяются возлюбленные в смерти. При начале этой традиции стоит «Ленора» Бюргера, умиротворенно переосмысленная в «Сне невесты» (сюжет освобожден от богоборчества и трагизма; героиня не ропщет, призрак не увлекает ее в небытие, но лишь обещает встречу в небесах). Русская версия баллады Бюргера (перевод Жуковского, 1831) отзывается в «Джоне Боттоме» не менее (а то и более) отчетливо, чем «Сон невесты». Ходасевич заостряет трагические и гротескные мотивы «Леноры» (о чем ниже) и печально оспаривает бесспорно сохранившую обаяние наивную поэзию Козлова, напоминая о «слепом музыканте» метром и некоторыми мотивами «Джона Боттома».

В этой связи представляется необходимым напомнить о самом популярном (наряду с «Вечерним звоном») стихотворении Козлова — переводе из Ч. Вольфа «На погребение английского генерала сира Джона Мура» (<1825>). Тело генерала погребают на чужбине без должных почестей («Не бил барабан перед смутным полком, / Когда мы вождя хоронили, / И труп не с ружейным прощальным огнем

/ Мы в недра земли опустили <...> На нем не усопших покров гробовой, / Лежит не в дощатой неволе» — 99), его последнему пристанищу грозит осквернение («Быть может, наутро внезапно явясь, / Враг дерзкий, надменности полный, / Тебя не уважит...»), к нему никогда не придут соратники и близкие, «здесь нет ничего/ На память могилы кровавой» (100) — но это не отменяет «бессмертной славы» павшего воина и не отнимет у него имени. Его тезку (другого Джона) хоронят по самому высшему разряду в главном храме страны: «И вырыт был достойный Джон, / И в Лондон отвезен, / И под салют, под шум знамен / В аббатстве погребен» (182). Его могила («торжественный гроб») — объект всеобщего почитания. Но при этом у лежащего в ней человека (не профессионального воина, а обывателя, чужой волей отправленного сражаться и умереть, не генерала, а солдата) отняты имя и судьба (даже тело у Боттома не вполне свое — он захоронен с чужой рукой). У Козлова героическая (это подразумевается) смерть, похороны в обреченной на неизвестность могиле, «бессмертная слава» генерала и мужество его соратников становятся высоким оправданием войны. Для Ходасевича типовой (предписанный свыше) героизм Джона и многих тысяч подобных ему обывателей («Сражался храбро Джон, как все, / Как долг и честь велят»; «Полковник написал, / Что Джон сражался как герой» — 180, 181) — сильнейшее обвинение войне, в которой воплощена мировая несправедливость.

Здесь следует вернуться к «Леноре», где бунту героини против несправедливого (бесчеловечного) миропорядка предшествует краткая, но выразительная характеристика бессмысленной войны. Мотив этот отсутствовал в первых переложениях Жуковского — «Людмиле» (где героиня не столько карается за ропот, сколько добивается исполнения желания — «Твой услышал стон Творец»^{*}) и тем более «Светлане» с ее оптимистическим финалом (соответствующим победной атмосфере рубежа 1812—1813 годов и тогдашним

* Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2008. Т. 3. С. 16.

надеждам поэта на счастье), но отчетливо проступил в точном переводе баллады «Бюргера»: «С императрицею король / За что-то раздружились; / И кровь лилась, лилась... доколь / Они не помирились. / И оба войска, кончив бой, / С музыкой, песнями, пальбой, / С торжественностью ратной / Пустились в путь обратной»*. Картина веселого возвращения воинов соответствует у Ходасевича эпизод похорон «неизвестного солдата», где плач всего народа не отменяет торжественного (однокоренное существительное есть у Жуковского, гроб Боттома будет назван «торжественным» в последней строфе стихотворения) и даже мажорного характера церемонии, в которой участвует британский монарх: «И сам король за гробом шел» (182).

Георг V действительно присутствовал на захоронении «неизвестного солдата» в Вестминстерском аббатстве 11 ноября 1920 года, но появляется он в «Джоне Боттоме» и раньше: «Ослабли немцы наконец. / Их били мы, как мошь. / И вот — Версальский строгий мир / Им прописал король» (182). Понятно, что заключал мир (равно как и развязывал Первую мировую войну) отнюдь не английский конституционный монарх; строфа передает «народное» представление о политике: войны начинаются и заканчиваются по желанию государей, Георг V здесь приравнен королю далеких времен, упомянутому в балладе Бюргера-Жуковского Фридриху II (ср.: «Пошел в чужую он страну / За Фридериком на войну»). Слово «король» у Ходасевича, как и Жуковского, стоит в рифменной позиции, это схождение предвещает дальнейшее развитие линии «Леноры» в «Джоне Боттоме».

Мэри среди соседей, которым паломничество к могиле неизвестного солдата помогает ослабить печаль по погибшим, подобна Леноре в толпе счастливых, чьи близкие вернулись с войны. Ср.: «Идут! идут! за строем строй; / Пылят, гремят, сверкают; / Родные, ближние толпой / Встречать их выбегают; / Там обнял друга нежный друг, / Там сын отца, жену супруг; / Всем радость... а Леноре / Отчаянное горе»**

* Там же. С. 181.

** Там же.

и «Ее соседи в Лондон шлют, / В аббатство, где один / Лежит
безвестный, общий всем / Отец, и муж, и сын. // Но плачет
Мэри: “Не хочу! / Я Джону лишь верна! / К чему мне общий
и ничей? / Я Джонова жена!”» (183). В обоих случаях воз-
никают перечислительные ряды слов с семантикой родства
(дружества), что подчеркивает одиночество безутешных ге-
роинь.

Участь Мэри и Джона горше, чем удел невесты и жениха
старой баллады. В «Леноре» царит жестокая справедливость:
возроптавшая героиня наказывается смертью, о которой она
и просила. Высшая сила в «Джоне Боттоме» снисходительно
равнодушна, а потому еще более жестока: сетования Джона
и Мэри не признаются греховными, а потому заслуживаю-
щими кары (пусть страшного, но соединения супругов). Ге-
роически павший на поле брани (и ставший национальным
символом) портной из Рэстона может бунтовать, но ропот
ему «простится». Боттом, требуя вернуть ему оторванную
руку, восклицает «Пускай я грешник и злодей» (181), но
высшими силами (как выяснится в диалоге с апостолом Пе-
тром) ему отведен удел праведника (потому и писал полков-
ник, что «Джон сражался как герой», потому и похоронен он
в Вестминстерском аббатстве). Бунт Боттома игнорирует-
ся так же, как его прежний ропот (из-за плотничьей руки)
и безутешность Мэри. Как Мэри, отказываясь утешиться
у могилы неизвестного солдата, нарушает лицемерный зем-
ной порядок, так Джон отрицает райскую гармонию. В фи-
нале праведник обретает демонические черты (ср. установ-
ку Козлова на смягчение бунтарства в связанных с Байроном
стихотворениях): «И молча, с дикою тоской / Пошел Джон
Боттом прочь, / И всё томится он с тех пор, / И рай ему не-
вмочь. // В селенье света дух его суров и омрачен, / И на
торжественный свой гроб / Смотреть не хочет он» (185).
В последней строфе, где небесное лицемерие так же отвра-
тительно герою, как лицемерие земное, резко оспаривается
кода «Леноры», в которой наказанию на земле противопо-
ставлена надежда на посмертное прощение (при этом фор-
мально антитеза Жуковского сохраняется): «Терпи, терпи,

хоть ноет грудь; / Творцу в бедах покорна будь; / Твой труп
сойди в могилу! / А душу Бог помилуй!»*.

«Ленора» датируется 29 марта — 1 апреля 1831 года, чуть раньше — 28 марта — Жуковский завершил работу над балладой «Алонзо»**, отголосок которой также слышится в «Джоне Боттоме». Алонзо, воскресив своей песней Изолину, умирает, и «...в стране преображенных / Ищет он свою земную, / До него с земли на небо / Улетевшую подругу...». Герои прежних баллад Жуковского после земных злоключений соединяются в ином мире. Мотив этот проведен (с разными огласовками) в «Алине и Альсима», «Эльвине и Эдвине», «Оловой арфе», «Узнике». В «Пустыннике» Мальвина и Эдвин обретают друг друга уже на земле; таков же удел Светланы и ее жениха. С необходимыми оговорками в этот ряд могут быть включены «Людмила» (но не «Ленора!»), «Рыцарь Тогенбург» (смерть не отменяет любви) и даже двусмысленный «Рыбак». Так или иначе любовь оказывается вознагражденной, ибо, согласно автокомментарию к «Светлане»: «Благ зиждетеля закон»***. Этот закон в «Алонзо» отменен — возлюбленным не дано соединиться, но на мировой гармонии их трагедия никак не сказывается: «Небеса кругом сияют, / Безмятежны и прекрасны... / И надеждой обольщенный, / Их блаженства пролетая, // Кличет там он “Изолина!” / И спокойно раздается: / “Изолина! Изолина!” / Там в блаженствах безответных»****.

Не-встреча Алонзо и Изолины, разумеется, не тождественна не-встрече Джона и Мэри (заметим, однако, что герои Жуковского тоже страдают безвинно, они никаких преступлений не совершали), но картины равнодушного рая у двух поэтов схожи, что поддержано лексической перекличкой: «блаженствам» Жуковского в «Джоне Боттоме» соответствуют «блаженные высоты». Однако отсылает Ходасевич не только к «Алонзо», но и к стихотворению А. К. Толстого

* Там же. С. 188.

** Там же. С. 413, 411.

*** Там же. С. 38.

**** Там же. С. 180.

«В стране лучей, незримой нашим взорам...», варьирующему и развивающему главную тему баллады Жуковского — трагическое противоречие личного чувства и небесной гармонии. «В стране лучей» (ср. «селенье света» у Ходасевича) «сонмы душ возносят стройным хором / Своих молитв немолчные дары». Поэт заклинает возлюбленную в миг ухода подумать о нем, оставшемся на земле, позабыть «блаженство» (это, использованное Жуковским, слово возникает у Толстого дважды; в первый раз во второй строфе: «Блаженством там сияющие лики / Отвращены от мира суеты»), не подчиниться «звукам рая» (уже в первой строфе «...сонмы душ возносят стройным хором / Своих молитв немолчные дары»), «чтобы узнать в заоблачной отчизне / Кого звала, кого любила ты» (визит призрака в балладной традиции знаменует продолжение любви за гробом, потому Джон Боттом и просит позволения явиться Мэри). Описывая равнодушную реакцию обитателей рая на просьбу Джона вернуть ему его руку, Ходасевич перефразирует финальную строфу стихотворения Толстого, строящуюся на контрасте небесных света и пения, с одной стороны, и сохраняющей земную силу любви — с другой. У Толстого: «Чтобы не мог моей молящей речи / Небесный хор навеки заглушить, / Чтобы тебе, до нашей новой встречи, / В стране лучей и помнить, и грустить»^{*}; у Ходасевича: «Так на блаженных высотах / Всё сокрушался Джон, / Но хором ангельской хвалы / Был голос заглушен» (181). Герой Толстого (отождествляемый с самим поэтом) уповает на загробную верность возлюбленной и соединение в будущем; Джон Боттом, сохранивший в раю земные чувства, не получит ни своей руки, ни мимолетного свидания с Мэри. Характерно, что о соединении с женой после ее смерти ни Джон, ни сама Мэри даже не грезят.

Ходасевич строит свой акцентировано современный текст из узнаваемых старых материалов. Жанр (русская «английская» баллада, которую можно счесть переводом или подражанием), сюжет, опорные мотивы, метр и рифмовка,

^{*} Толстой А. К. Полн. собр. стихотворений и поэм. СПб., 2004. С. 101.

лексические заимствования напоминают читателю (вне зависимости от того, распознает ли он конкретные прихотливо перетасованные источники) о романтической поэзии. Полемически цитируя и перефразируя старых поэтов, Ходасевич не подвергает сомнению сами «романтические» ценности (любовь, продолжающаяся после смерти; приязнь к родному дому; воинское мужество; борьба за свою неповторимую личность, свои чувства и свое счастье, переходящая в боготорческий бунт). Напротив, именно отсылки к романтической словесности (как, условно говоря, «умиротворенной», так и бунтарской, «байронической») позволяют увидеть и оценить абсолютную бесчеловечность того миропорядка, начало которому положила Первая мировая война («Проклятье вечное тебе, / Четырнадцатый год!..»), того нового уклада бытия, где отрицается само понятие личности (превращение рэстонского портного в «неизвестного солдата»), добрые чувства и дела не получают воздаяния, а бунт лишен какого-либо смысла. Антиромантизм Ходасевича (перелицовка старинных сюжетов со счастливыми развязками) неотделим от продолжения и заострения романтической традиции. Потому так значимы в «Джоне Боттоме» отсылки к «Леноре» (с ее антивоенными мотивами) и «Алонзо», поздним трагическим балладам Жуковского, где поэт отступает от прежнего прекраснодушия. Потому в финале стихотворения рэстонский портной (изначально «простой», такой же, как все, человек), подобно Байрону и его героям, отвергает и землю, и небо. Как кажется, подобного рода сложный диалог с романтической словесностью важен еще для нескольких ключевых стихотворений Ходасевича эмигрантского периода («У моря», «С берлинской улицы...», «An Mariechen», «Под землей», «Встаю, расслабленный, с постели...», «Перед зеркалом», «Бедные рифмы», «Баллада» и др.).

2010

ЛЕРМОНТОВ И ЕГО ЭПОХА В РОМАНЕ КОНСТАНТИНА БОЛЬШАКОВА «БЕГСТВО ПЛЕННЫХ...»*

Роман «Бегство пленных...» может и должен вызвать у читателя недоумение, а приведенное в предисловии замечание автора о книге, строящейся «на материале абсолютных исторических фактов», может и должно возникшее недоумение укрепить. Это если читать роман внимательно, если сверять созданные Большаковым сцены со страницами мемуаров и документов, если соотносить нарисованные им характеры с не такими уж малочисленными данными о прототипах, если верить гармонию вымысла алгеброй факта...

Ну а если — просто читать, читать, не задумываясь и веря повествователю, оставив сомнения историкам, филологам, буквоедам. Если так, то... еще хуже. Читатель, вовсе незнакомый с лермонтовской биографией, попросту запутается в прихотливом тексте. Он будет вправе поинтересоваться, что же происходило с главным героем, так сказать, между второй и третьей частями (то есть между началом декабря 1837 года, когда было написано завершающее вторую часть письмо Лермонтова С. А. Раевскому, и началом мая 1840 года, когда Лермонтов отправился в ссылку во второй раз). Он будет вправе спросить, что за дуэль была у Лермонтова с каким-то Барантом и кто такой этот самый Барант. Он будет напряженно морщить лоб, пытаясь понять, кто такая Варенька Лопухина, чье имя возникает в нескольких драматических эпизодах и никак не объясняется. Одним словом, трудно придется читателю, вовсе ничего не знающему

* О Константине Аристарховиче Большакове (1895—1938) см. статью Ю. М. Гельперина (Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь. М., 1989. Т. 1. С. 308—309) и предисловие Н. А. Богомолова в книге, послесловием которой стала публикуемая работа. Написана она была по настоянию Николая Алексеевича Богомолова, которого я рад вновь поблагодарить как за оказанное доверие, так и за наши не слишком частые, но всегда содержательные и приятные разговоры, идущие уже более четверти века (*примеч. 2012*).

о Лермонтове и его эпохе при знакомстве с романом Большакова.

Но на такого читателя Большаков и не рассчитывал. Он вовсе не собирался писать добротную биографию, обращенную к неопитам, равно как и специальный труд, готовый выдержать критику специалистов. Большаков предполагал своим читателем человека информированного, но информированного лишь *вообще*. Такой читатель знает, что в 1814—1841 годах жил в России великий поэт Лермонтов, что был он окружен толпой пошляков и опутан сетями жандармов, что была в его жизни великая, но рано оборвавшаяся любовь, что утрата возлюбленной и мрачность окружающей действительности наложили особый отпечаток на его и без того непростой характер, что поэта дважды ссылали по воле императора Николая I (в первый раз за стихи на смерть Пушкина, во второй — за дуэль с сыном французского посла Э. Барантом) и что роковой поединок с Н. С. Мартыновым был логичным завершением жизни «гонимого миром странника». Кроме того, читатель знает, что Николай I и граф А. Х. Бенкендорф Лермонтова ненавидели, что бабушка поэта Е. А. Арсеньева его обожала, но не понимала, что многочисленные друзья Лермонтова были способны им либо безудержно восхищаться, либо тихо недоумевать из-за иных экстравагантностей, что многие женщины по Лермонтову сходили с ума, а он, однажды разочаровавшийся и вечно высокой любви взыскующий, был со своими обожательницами не всегда корректен, что, впрочем, и извинительно. Наконец, читателю ведомо, что Николай I вззошел на престол, подавив восстание декабристов, всю жизнь ненавидел любое оппозиционное начало, отличался жестокостью, педантизмом, ханжеством и склонностью к чужим женам, сделал всемогущим III Отделение (наиболее искушенные могут уточнить: Собственной его императорского величества Канцелярии) и жандармский корпус и в конце концов довел страну до Крымской катастрофы.

Подобный смысловой фон, в котором истина мешается с удобным правдоподобием, факты с легендами, самооценки

николаевской эпохи с переоценками ее, формировавшимися во второй половине XIX века, историческая конкретика с художественно-публицистическим ее переосмыслением, предпринятым великими писателями, прежде всего Герценом и Толстым, — неизменно присутствует в российском общественном сознании. С ним считались, его так или иначе использовали самые разные писатели XX века, обращавшиеся к николаевской эпохе, истории смерти Пушкина, лермонтовской биографии или жизни их современников. Неожиданное и не слишком легко формулируемое сходство, базирующееся на нескольких лейтмотивах (одиночество поэта, пошлость обывателей, жандармы, соглядатайство, узаконенный разврат, жестокость власти, болезненная память о минувшей эпохе — в III главе I части большаковского романа генерал Исленьев роняет в беседе с племянником, будущим жандармским офицером, эмблематичную фразу: «Нет, из вашего поколения декабристам не выйти») сближает такие разнонаправленные по творческим установкам и несомненно художественно яркие, хоть и неравноценные произведения, как «Штосс в жизнь» (1928) Б. А. Пильняка и «Смерть Вазир-Мухтара» (1927) Ю. Н. Тынянова, «Последние дни (Пушкин)» (1935) М. А. Булгакова и «Стихи к Пушкину» («Поэт и царь», 1931) М. И. Цветаевой, «Разливы рек» (1953) К. Г. Паустовского и «Путешествие дилетантов» (1971—1977) Б. Ш. Окуджавы. Предъявляя строгие, подчас излишне, претензии к исторической фактуре этих повестей, романов, пьес, стихотворений, мы ценим силу прорыва писателя сквозь флер привычного смыслового фона, к сожалению, подчинившего себе во многом автора «Бегства пленных...». Но, признав подчиненность Большакова анонимной традиции, мы должны все же разгадать и логику этого подчинения, и выходы из плена мнимой достоверности и общезвестности, совершенные одаренным прозаиком.

Подчинение стереотипу ощутимо уже в названии романа, во всяком случае — во второй его части. Дело даже не в том, что страдания и гибель заранее предречены герою (так сообщение о смерти Печорина в предисловии к его жур-

налу ложится густой и мрачной тенью на события «Тамани», «Княжны Мери» и «Фаталиста»): само сочетание имени Лермонтова и незначительного военного чина звучит для читателя оксюмороном, словно бы отсылает к известной сентенции о «гении, прикованном к чиновничьему столу». Этот эффект (ни в коей мере не соответствующий действительности) не случаен: в самом начале романа будущий антагонист поэта — Самсонов — оскорбляется, увидев в высочайшем приказе о прошедшем летнем сборе гвардии «неславную и мало-значительную» фамилию Лермонтова. Разумеется, реальный гвардейский офицер не удивился и не оскорбился бы, читая императорский приказ, ибо понимал, что попадали в него, по представлениям полковых командиров, офицеры вне зависимости от их родовитости. Но негативный двойник Лермонтова, будущий жандарм и обманутый муж любовницы государя и Лермонтова, палач и пленник, низкий раб николаевского времени мало похож на реального гвардейца. Он играет роль, выдуманную Большаковым, и попутно дает понять читателю: в обществе царит иерархия, корнет (пока еще даже не поручик) — это мелкая сошка, на которую смотрят с презрением, до поэзии светско-жандармской посредственности, воплощенной в Самсонове, дела нет, Лермонтова он знать не знает.

А кто знал, — спросим мы, — Лермонтова в июле 1835 года? Кто, кроме близких родственников и малочисленных друзей, ведал о таком поэте? Разве соученики по юнкерской школе — да и те больше по стихам, до сих пор неудобным для печати?

Роман Большакова чуждается подобных вопросов. В VII главе о Лермонтове-поэте говорят представители высшей аристократии, восхищающиеся поэмой «Хаджи Абрек» (в тексте романа «Гаджи Абрек»). Далее, когда на сцену выступит незадачливый литератор Виктор Петрович Бурнашев (в тексте неизменно именуемый Владимиром), мотив восхищения этой поэмой зазвучит форсированно — именно «Хаджи Абрек» окажется лермонтовским патентом на вакансию первого поэта, заставит видеть в нем наследника Пушкина. Достаточно осведомленный в литературных делах, постоянный посетитель «четвергов» Н. И. Греча, Бурнашев, понимает

ся, был далек от такого рода мыслей как в 1835, так и в начале 1837 года. На фоне феерического успеха В. Г. Бенедиктова (его первая книга вышла в свет в 1835 году), громкой славы Н. В. Кукольника или А. В. Тимофеева лермонтовский «Хаджи Абрек» прошел незамеченным. Значение эта достаточно несовершенная поэма стала обретать по мере роста славы Лермонтова, и в 1872 году Бурнашеву вольно было восхищаться ею в своих беллетризованных мемуарах, которым рабски следует Большаков*. (Заметим, что публикация в августовском номере «Библиотеки для чтения» лермонтовской поэмы не могла быть известна Самсонову в июле, а знакомство титулованной аристократии с журналом Сенковского по меньшей мере сомнительно.)

Накладки, связанные с «Хаджи Абреком», вовсе не плоды невнимательности (Большаков был честен в работе с «материалом» — воспоминаниями Бурнашева в I части и С. И. Магденко — в части III, он их пересказывал очень близко к тексту и не подвергая анализу), они работают на роднящий писателя и потенциального читателя стереотип: великий одинокий поэт, чье величие всем ясно, но поэта от одиночества не спасает.

Между тем как древние греки не знали про себя самого главного — что они — древние, так и лермонтовские современники вовсе себя лермонтовскими современниками не ощущали. До стихов на смерть Пушкина Лермонтов был попросту неизвестен (поэтому осведомленность Долгоруких в «сушковской истории» сомнительна; вряд ли им было дело до того, что некий корнет скомпрометировал не самую блестящую барышню**). Позднее, после публикаций в «Отече-

* Уже при первой публикации воспоминания Бурнашева были сопровождаемы редакционным примечанием о недостаточной их точности. См.: Русский архив, 1872, № 9. Стб. 1770; ср.: М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников (далее: Воспоминания). М., 1989, с. 543. Тынянов, может быть, излишне резко назвал Бурнашева «известным вралем». См.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 303.

** О «сушковской истории» см.: Гласе А. Лермонтов и Е. А. Сушкова // М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. Л., 1979, с. 80—121.

ственных записках» в 1839—1840 годы, ситуация изменилась. Но для Большакова подобная динамика не существенна: его Лермонтов всегда велик и всегда одинаков. Поэтому встреча с Белинским в июле 1837 года в Пятигорске на квартире М. М. Сатина, аккуратно воссозданная по мемуарам последнего, приобретает символические черты. В реальности два человека разного воспитания и темперамента, толком ничего не знавшие друг о друге (Лермонтов не следил за журналами, в том числе и за «Телескопом», где печатался Белинский; Белинский в лучшем случае мог знать «Смерть поэта» и «Бородино», и еще неясно, как должен он был реагировать на эти стихи; позднейшие его оценки критерием здесь служить не могут), не поняли друг друга и по-человечески раздражились. У Большакова трагически разошлись великий поэт и великий критик, осознающие масштабы дарования собеседника (во всяком случае о Лермонтове говорится: «Он даже волновался перед этой встречей»). Литературное одиночество Лермонтова подчеркнуто не только «опущением» насыщеннейшего петербургского периода (1839 — начало 1840 года), не только резким упрощением описания контактов Лермонтова с кругом Карамзиных и полным исчезновением из авторского поля зрения «Отечественных записок» или общения поэта с московскими литераторами в мае 1840 года, но и принципиальной сценой — ночной беседой с К. К. Данзасом.

Заставив Лермонтова продекламировать в 1840 году заметку, написанную за десять лет до этого («Наша литература так бедна, что я из нее ничего не могу заимствовать; в 15 лет ум не так быстро принимает впечатления, как в детстве...» — Большаков предусмотрительно исправил оригинал, написав «в двадцать шесть лет»), автор далее пытается воссоздать отношение героя к литераторам-современникам. При этом смешиваются сведения более или менее достоверные (Лермонтова действительно раздражила предпринятая Жуковским публикация «Тамбовской казначейши» с цензурными изъятиями), полудостоверные (похвалы Булгарина «Герою нашего времени» кое-кто связывал со взяткой, якобы полученной им от бабушки автора; впрочем, у Булгарина были

основания хвалить роман*, а Лермонтов хорошо знал, что «Герой...» интересен далеко не только Булгарину), недостоверные вовсе (у нас нет никаких сведений о том, что известная встреча Белинского с Лермонтовым в Ордонансгаузе в апреле 1840 года вызвала какое-либо неприятие у поэта; во время этой беседы не Белинский объяснял Лермонтову, как должно понимать Купера, но Лермонтов восхищенно, к радости Белинского, говорил об американском романисте**) и вовсе абсурдные: Гоголь, с которым Лермонтов встретился на его именинном обеде в доме М. П. Погодина в Москве 9 мая 1840 года***, мог, конечно, недостаточно высоко оценить читанного там «Мцыри» — хотя ведомо это, кажется, только одному Большакову, — но он никак не мог произнести там своего суждения о напечатанной только после смерти Лермонтова в 1842 году «Сказке для детей»; высочайшая оценка этой поэмы была дана лишь в статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» (1846).

Очень существенно, что монолог этот адресован К. К. Данзасу, существенна и экстраординарность ночного визита

* Об отношениях Лермонтова и Булгарина (в частности, о высокой оценке последним «Героя нашего времени») см. статью В. Э. Вацура: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 81—82.

** Об этом Белинский сообщал в письме В. П. Боткину от 16—21 апреля 1840 г.; см.: *Белинский В. Г.* Собр. соч. в 9 т. Т. 9. М., 1982, с. 364 — и рассказывал И. И. Панаеву; см.: Воспоминания, с. 309. С интересом к Куперу Белинский позднее связывал, основываясь на беседе в Ордонансгаузе, замысел лермонтовского романа «из трех эпох жизни русского общества». Подробнее см.: Лермонтовская энциклопедия, с. 236—237.

*** Сведения об этой встрече зафиксированы в мемуарах С. Т. Аксакова, дневниках Ю. Ф. Самарина и А. И. Тургенева; см.: Воспоминания, с. 317, 382, 580—581. Отметим, что Лермонтов никак не мог говорить о Гоголе, общепризнанном литературном лидере, дебютировавшем еще в 1831 году, с оттенком иронического превосходства («великий Гоголь, как его теперь уже пробуют называть друзья»). Гоголя публично никто не называл в ту пору великим, но положение авторитетнейшего (и старшего по отношению к Лермонтову, а вовсе не идущего ему на смену) писателя у него было.

Лермонтова к нему с предшествующей скачкой из Кисловодска в Пятигорск (ср. аналогичный — неудачно завершившийся — эпизод в «Княжне Мери»; там лошадь пала за пять верст до Ессентуков), и то, что Данзасу Лермонтов рассказывает о своей любви к Гоммер де Гелль. Лермонтов вовсе не был близок к своему батальонному командиру по Тенгинскому полку — более того, почти не общался с ним, так как был откомандирован в отряд А. В. Галафеева. Не слишком подходит Константин Карлович и для интимных излияний. Большакову же он нужен потому, что, говоря с Данзасом, Лермонтов словно бы получает возможность контакта с единственным достойным его собеседником — Пушкиным. Реальный Данзас не был особенно близок Пушкину и, видимо, поэтому и стал его секундантом (Пушкину на последней его дуэли был нужен в качестве секунданта человек абсолютно порядочный, надежный — порукой тому было «лицейское братство» — и не слишком хорошо осведомленный в обстоятельствах преддуэльной истории), однако в сознании среднего читателя секундант Пушкина вполне может превращаться в хранителя пушкинского духа, чем и объясняется значимость его беседы с Лермонтовым. Аналогичную роль играет диалог Лермонтова с Натальей Николаевной, восходящий к не слишком достоверным воспоминаниям ее дочери — А. П. Араповой* и расцвеченный, как и в эпизоде с Данзасом, сюжетом о любви к Гоммер де Гелль и жалобами на одиночество. Вновь исповедь Лермонтова обращена к Пушкину, и, видимо, не случайно вмонтированы в нее слова, звучащие как цитата («Что делать в России с талантом, скажите? Мучиться...»**). Пушкин и Лермонтов одинаково одиноки в мире жандармов, пошляков, супружеской неверности, всеобщих подмен — в николаевской России.

Эта тождественность подчеркнута Большаковым несколько раз: семейная драма Пушкина заставляет Лермон-

* Воспоминания. С. 343—345.

** Ср.: «...черт догадал меня родиться в России с душою и с талантом!» Письмо Пушкина Наталье Николаевне от 18 мая 1836.

това вспомнить о своем «Маскараде»*, мертвый Пушкин так же окружен жандармами, как и живой Лермонтов (никакой слежки за Лермонтовым в 1836 году, разумеется, не было, а фигура Нигорина — шулера, шпиона и провокатора — не самое счастливое изобретение Большакова), наконец, трагедиям Пушкина и Лермонтова одинаково аккомпанирует пошлость. Пошло выглядит интерес Бурнашева к смерти поэта и стихам Лермонтова, само распространение стихов проходит в атмосфере суеты и нечистоплотности, пошлы восклицания Н. И. Греча на похоронах сына, его жалобы на не явившегося «аристократа» Пушкина.

Последний эпизод стоит более пристального внимания: дело в том, что здесь Большаков пошел на небольшой, но очень значимый хронологический подлог. Николая Николаевича Греча хоронили не 27 января, в день пушкинской дуэли, а 28-го, когда Пушкин уже находился на смертном одре. Греч, разумеется, знал о том, что случилось с Пушкиным, знал хотя бы от бывшего на похоронах А. И. Тургенева, из записки В. А. Жуковского да и мало ли еще от кого. Вероятно, дошло до него и пушкинское слово сочувствия, о котором мы знаем из записки доктора И. Т. Спасского**. Так что в мелодраматических эффектах отец, удрученный кончиной юного сына, никак не повинен. Но без сетований Греча контраст поэта и черни был бы не столь выразителен.

Развивая легенду об одиноком Поэте, Большаков следовал традиции, заданной еще в романтическую эпоху и утверж-

* Это сопоставление, проведенное несколько тоньше, но и с гораздо более смелыми выводами, возникает в кн.: *Марченко А. М.* С подорожной по казенной надобности. Лермонтов: Роман в документах и письмах. М., 1984, с. 205—215. Ср. мои возражения на концепцию А. М. Марченко: Литературное обозрение. 1986. № 4.

** См.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1974. Т. 2. С 176; Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1980 год. Л., 1984. С. 74—77; *Анненков П. В.* Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина. М., 1985. С. 449 (факсимильное переиздание книги 1855 г.); *Щеголев П. Е.* Дуэль и смерть Пушкина. Исследования и материалы. М., 1987. С. 159, 176, 247, 248.

денной «Смертью поэта». В реквиеме по Пушкину Лермонтов отождествил умершего поэта и его героя — Ленского («...Как тот певец, неведомый, но милый, / Добыча ревности глухой, / Воспетый им с такою чудной силой...»), поэтов времен минувших (появление значимой цитаты из стихов Жуковского, оплакавшего горькую участь Озерова*) — он писал о вечном поединке поэта и черни, в котором собирався заменить Пушкина. В XX веке легенда об одиноком Поэте успела не только стать штампом, но и возродиться. Именно контраст поэта и толпы оказался той частью классического наследия, которую футуристы не спешили бросать с «парохода современности». В манифесте «Труба марсиан» (1916) Велимир Хлебников писал: «Якобы *ваши* знамя — Пушкин и Лермонтов — были вами некогда прикончены как бешеные собаки за городом, в поле!»**

Кто же эти *вы*, затравившие Пушкина и Лермонтова? Для Большакова это не только чернь, но и власть — более того, понятия «чернь» и «власть» в его романе в сущности неразличимы. Заметим, что Большаков в этом не оригинален; подобное отождествление было едва ли не общим в русской культуре XX века и могло звучать очень по-разному: достаточно сравнить высоко исповедальную тональность блоковской речи «О назначении поэта» и типовую кинопродукцию на исторические темы конца 1920 — 1930-х годов (вроде фильма «Поэт и царь»). К сожалению, Большаков был здесь ближе к обличительному стандарту, чем к мечте о «тайной свободе», звучавшей, например, в пушкинских штудиях Анны Ахматовой.

Многоликое зло, равно давящее поэта Лермонтова, солдата, затем генеральского дворецкого, затем вора и каторж-

* Имеется в виду послание Жуковского к П. А. Вяземскому и В. Л. Пушкину (1815): «Пусть Дружба нежными перстами / Из лавров сей венец свила — / В них зависть терния вплела; / И торжествует: растерзали / Их иглы славное чело...»; см.: Тынянов Ю. Н. Литературный источник «Смерти поэта» // Вопросы литературы, 1964. №10.

** Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 603. Эти слова цитируются в статье «Арзрум» (1917) другого футуриста — Н. Н. Асеева. Статья вошла в его книгу; см.: Асеев Н. Дневник поэта. Л., 1929. С. 5.

ника и, наконец, контрабандиста Батурина, гвардейского солдата, затем разжалованного, а затем убийцу и каторжника Потапова и даже верного слугу режима офицера Самсонова, — не только растекается по всей России, не только обочивается многочисленными жандармами, соглядатаями и трусливыми пошляками, но и концентрируется в фигурах Николая I и Бенкендорфа. Место реального — очень непростого — расклада политических сил занимает однозначная картина: император и шеф жандармов способны только ненавидеть декабристов (отсюда значимая ретроспекция — воспоминания Николая о дне восшествия на престол), Пушкина и Лермонтова.

После смерти Пушкина шеф жандармов выговаривает своему адъютанту Самсонову за появление известного некролога в «Литературных прибавлениях к “Русскому инвалиду”». Монолог, произносимый в романе Бенкендорфом, известен, пожалуй, не меньше, чем сам некролог, — вся беда только, что в реальности этот выговор делал попечитель Петербургского учебного округа кн. М. А. Дондуков-Корсаков редактору «Прибавлений...» Краевскому по поручению министра народного просвещения гр. С. С. Уварова*. Большаков не мог «ошибиться» — цитата из статьи Ефремова приведена в важнейшем для любого лермонтоведа своде источников — монографии П. А. Висковатого**. И все же он смело превратил одного министра в другого — за словом «Бенкендорф» маячили понятные читательские ассоциации, за словом «Уваров» была пустота: так символ подавлял историю.

Точно так же логика легенды превалировала в описании отношений Николая I к Лермонтову: осенью 1840 года поэт

* См.: Ефремов П. А. Александр Сергеевич Пушкин // Русская старина. 1880. № 7. С. 537; ср. также запись в дневнике А. В. Никитенко от 31 января 1837 г.: Никитенко А. В. Дневник: В 3 т. Л., 1955. Т. 1. С. 195. Подробный анализ вражды Уварова с Пушкиным см.: Гордин Я. Право на поединок. Роман в документах и рассуждениях. Л., 1989.

** Висковатый П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество // Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М., 1891. Т. 6. С. 238—239.

не мог чувствовать зловещего давления власти, из Петербурга он отбыл в апреле 1841 года потому, что срок его отпуска истек (кстати, получение этого отпуска, равно как и чина поручика, были отнюдь не знаками неблаговоления), государь распорядился о скорой отправке Лермонтова в полк не потому, что ненавидел поэта, а потому, что полагал должным блюсти порядок (пусть по-солдафонски). С этим же связано и вычеркивание имени Лермонтова из наградных списков — кавказское начальство посмело представлять к награде человека, служившего не на том месте, куда его определил государь, — такой вольницы император-солдат вынести не мог. Что же до известного указания «дабы поручик Лермантов непременно состоял налицо во фронте»*, то оно было передано дежурным генералом Главного штаба П. А. Клейнмихелем командиру Отдельного Кавказского корпуса Е. А. Головину лишь 30 июня 1841 года и в силу вступить не успело из-за смерти Лермонтова. Кроме того, следует учитывать, что Николай I вовсе не считал службу на линии, где действовал Тенгинский полк, недостойной или не заслуживающей поощрений и что Лермонтов, как следует из его февральского 1841 г. письма Д. С. Бибикову, полагал, что он сможет легко заслужить отставку. Суммируя сказанное, можно понять, что отношение Николая I к Лермонтову, будучи достаточно прохладным, все же не сводилось к физиологической ненависти.

Впрочем, «физиологичны» все поступки большаковского Николая — в этом писатель следовал за традицией, рожденной многочисленными слухами о донжуанских похождениях императора, поддержанной памфлетами молодого Добролюбова и окончательно закрепленной гениальным «Хаджи-Муратом» Льва Толстого. Амурно-имперская линия «Бегства пленных...» (куда более яркое решение тема эта получает в рассказе Ю. Н. Тынянова «Малолетний Витушишников», 1933) имеет, однако, любопытную особенность. Отражением разврата государя становится общественное

* Цит. по: *Лермонтов М. Ю. Соч.: в 6 т. М.; Л., 1957. Т. 6. С. 870.*

падение нравов, захватывающее даже Лермонтова (бывшая любовница Николая, удаленная им на Кавказ, становится — или все же не становится? — любовницей поэта). Утратив Вареньку Лопухину (совершенно непонятно, почему известие о ее замужестве, состоявшемся 25 мая 1835 года, поэт в романе, вопреки общеизвестным фактам, получает лишь осенью; то есть — понятно: Большакову нужна «взрывная», «роковая» сцена), Лермонтов вынужден метаться между демонически-двусмысленной Дашенькой (любовницей каторжника Батурина и шулера-осведомителя Нигорина), государыниной пассией Надеждой Самсоновой, Натальей Николаевной, к которой, естественно, испытываются лишь платонические чувства, и, наконец, таинственной Гоммер де Гелль. Прежде чем обратиться к этой очаровательной даме, заметим, как форсированно проводит Большаков мотив всеобщей повязанности через женщин. Палачи и жертвы соединены одними и теми же возлюбленными: вывихнутые страсти держат в плену не хуже, чем мрачная полицейская государственность, разврат оборачивается демонизмом, а демонизм развратом*.

Гоммер де Гелль, таинственная чужестранка, манящая поэта в неведомую даль, по Большакову — главная страсть Лермонтова. На этой страсти держится конструкция романа, ибо несостоявшийся побег Лермонтова — это отплытие с чудесной француженкой к бунтующим горцам. Даже убрав главу о поездке Лермонтова в Крым (а значит, и о брезжущем побеге), Большаков не изменил (но лишь затемнил для читателя) эту конструкцию. Признав очевидное — история встреч поэта с французской путешественницей была мистификацией П. П. Вяземского, разоблаченной Н. О. Лернером, а затем П. С. Поповым**, — Большаков все же оставил эпизоды кавказских встреч (не менее фантастичные, чем

* Здесь Большаков довольно точно уловил двусмысленную атмосферу 1830-х годов, с входящим в моду «низовым» романтизмом.

** См.: Попов П. С. Мистификация (Лермонтов и Омэр де Гелль) // Новый мир. 1935. № 3; подробнее о мистификации Вяземского и ее роли в «лермонтовской» беллетристике конца

крымские), а главное — монологи об идеальной женщине, обращаемые Лермонтовым к Данзасу и вдове Пушкина. Роковая француженка, увы, разоблаченная, хотя Большаков предпочтет увидеть ее отрицательные черты, придуманные тем же Вяземским, а не абсолютную мифичность (истинная путешественница не была ни шпионкой, ни развратницей, ни музой Лермонтова), нужна писателю для того, чтобы воплотилась, приняла обличье лермонтовская мечта о бегстве из России. А воплотившись, оказалась бы недостижимой. Загадочная француженка в романе противопоставлена всем русским женщинам, способным увлекаться жандармами, шулерами или императорами, — госпожа Гоммер де Гельль любит только поэтов — Лермонтова и Мюссе, она, не зная по-русски, единственная доподлинно ценит великого поэта Лермонтова.

Но Лермонтов не способен последовать за своей мечтой — слишком много привязывает его к этой проклинаемой им — и еще энергичней автором романа — стране*. Слишком во многом он сын своего времени. Общественное зло вошло в душу гения и заставило его не только томиться, но и совершать странные поступки, способные шокировать не одних благонамеренных ханжей. Подобного рода наивно-социологические мотивы сочетаются у Большакова с романтическим по происхождению (и футуристическим, если смотреть на ближнее литературное родство) культом вседозволенности гения.

1920-х — начала 1930-х годов см. в моей статье в книге: *Вяземский П. П.* Письма и записки Оммер де Гельль. М., 1990.

* Сейчас, когда культивируется наивная и агрессивная легенда о Лермонтове — ура-патриоте, а принадлежность поэту стихотворения «Прощай, немытая Россия» оспаривается представителями самых разных профессий (от актера Н. Бурляева до математика и общественного деятеля И. Шафаревича), противоположный миф вызывает не меньшее раздражение. К счастью, мы не лишены возможности читать самого Лермонтова, видеть, что им написаны и «Родина», и «Прощай, немытая Россия», понимать, что реальный облик великого поэта неимоверно далек от идеологических абстракций, вымышляются ли они в 1920—1930-е или 1980—1990-е годы.

В романе немало сцен, которые поборники идеализированного изображения национальных классиков могли бы назвать кощунственными. Вот Лермонтов, только что узнавший о смерти Пушкина и произнесший страстный монолог-конспект «Смерти поэта», вдруг заговаривает о новейшем парижском изобретении, страхующем от венерических болезней. Вот Лермонтов, поддавшийся на жандармские провокации, с головой выдает своего друга Святослава Раевского и тут же сочиняет гениально чистую «Молитву»*. Вот Лермонтов раскрывает, читает и уничтожает письма родных к Мартынову, а до того едва ли не глумится над его сестрой**. Вот Лермонтов повествует о зловещей шутке, сыгранной с Надеждой Самсоновой, и рядом с ней особенно «по-дека-

* На самом деле и покаянное письмо Раевскому, в котором Лермонтов брал лишний грех на душу, было написано после выхода с гауптвахты, и причина сурового наказания, постигшего Раевского, была связана не с Лермонтовым, а со служебными конфликтами его друга (см.: Воспоминания. С. 503), и «Молитва» скорее всего была сочинена несколько позже. (Впрочем, передатировка этого стихотворения была сделана уже после смерти Большакова — так что здесь он «виноват без вины».) Главное же, вся обстановка следствия по делу «Смерти поэта» не была столь кошмарной, как в большаковском описании. Здесь работал аллюзионный принцип: имперское прошлое кодировало советскую современность. Сколь бы неприятным человеком ни был граф А. Х. Бенкендорф, но подсовывать подследственному версию дискредитации «сообщника» он — российский дворянин и боевой генерал — не мог. Этим занимались другие люди и в другое время.

** Здесь Большаков тоже, строго говоря, не виноват. Слухи об этой истории большинство лермонтоведов принимало за чистую монету, а филигранно точное исследование еще написано не было. См.: *Герштейн Эмма*. Лермонтов и семейство Мартыновых // *Литературное наследство* М., 1948. Т. 45—46. М. Ю. *Лермонтов*. II. С. 691—706. И все же показательно, что в конце 1920-х годов Большаков предпочитал верить сплетне, а Э. Г. Герштейн в конце 1930-х ей поверить не могла (сдвоенный том «Литературного наследства» не вышел в свет вовремя из-за начавшейся войны; на последней странице предшествующего 43—44 тома приведено оглавление будущего издания и указано, что оно находится в производстве).

дентски» звучит пересказ наброска «Я в Тифлисе...» (1837), и без того жутковатого. Вот, наконец, Лермонтов дразнит Мартынова, ненавидя его за то, что сам прежде совершил бестактность.

Все эти поступки не слишком мотивированы — они странны, почти судорожны, но, припомнив роман, видишь, что сходно ведут себя и другие герои. Ни с того ни с сего обворовывает благодетеля-барина Батурин, беспричинно бунтует Потапов, вовсе неожиданным оказывается совершенное им убийство, незаконной кометой проносится по роману многоименная Дашенька (Долли, Дарья Антоновна), странные чувства обуревают законопослушного Самсонова... Людей дергает, они лишены естественной и достойной грации, — окаменение солдатской (арестантской, придворной) шеренги или бешеный пароксизм — вот состояния, доступные героям Толстого.

Ошибаясь*, а подчас и передергивая факты, упрощая и психологию, и историю, предпочитая символику конкретике, Толстой все же почувствовал нервный стиль лермонтовской эпохи, эпохи, в которую ломалась в очередной раз судьба русской культуры, эпохи, в словесности которой закономерно актуализовались мотивы безумной карточной игры, всеобщего маскарада, оживающих статуй, манекенов, мертвецов и — заживо превращающихся в статуи, манекены и мертвецов людей. Надвигающиеся тридцатые столетия XIX века сделали тридцатые годы миновавшего столетия близкими, а потому пугающими и одновременно привлекательными. Отсюда пронизательность в характеристике эпохи у, казалось бы, равнодушного ко всему, кроме заранее ясной схемы, Толстого. Отсюда его схождения с литераторами, обладающими очень острым чувством истории.

Еще в 1921 году в сугубо теоретической работе «Мелодика русского лирического стиха» Б. М. Эйхенбаум писал, «позволяя себе роскошь критического импрессионизма»: «Он

* Оговорим еще одну невольную неточность Толстого: письмо поэта к бабушке (II глава II части) ныне датируется, не 1840, а 1841 годом.

(Лермонтов. — А. Н.) *лихорадочно* бросается от одних форм и жанров к другим, делая опыты сразу и в лирике, и в поэме, и в драме (в стихах и в прозе), и в повести. И он всегда *недоволен*, он всегда возвращается к прежним опытам, начиная заново, вставляя старые куски и придумывая новые положения для своих героев <...> Он напрягает русский язык и русский стих, стараясь придать ему новое обличье, сделать его острым и страстным. Он учится у Шиллера, у Байрона, у Гюго — вводит новые рифмы, новые образы, которые тут же каменеют и давят его самого. Трагичны его усилия разгорячить кровь русской поэзии, вывести ее из состояния пушкинского равновесия — природа сопротивляется ему, и *тело превращается в мрамор* <...>

Так под руками Лермонтова русская поэзия, с одной стороны, каменеет и, в своей *преувеличенной напряженности* имеет вид жуткого паноптикума, с другой — превращается в группы бледных теней, черты которых напоминают что-то из прошлой, некогда бившейся в ней жизни. Это не оценка лермонтовского таланта, а толкование его исторической судьбы, его роковой миссии*. Сходные мотивы появились и в опубликованных в 1924 году статье «Поэзия Федора Сологуба» и монографии «Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки». Комментатор новейшего издания работ Эйхенбаума Е. А. Тоддес пронизательно связал эти суждения с появившимся позднее прологом к «Смерти Вазир-Мухтара» — книге, как представляется, повлиявшей на «Бегство пленных...»**.

Поэзия, политика, психология — составляющие единого историко-культурного феномена (1830-е годы, «никалаевская» эпоха) — оказывались подчиненными одним законам. Психологический роман о Лермонтове напоминал (иногда карикатурно) статьи о лермонтовской поэзии и роман о смерти Грибоедова. Решительно уступая «Смерти Вазир-Мухтара», роман Большакова куда больше говорил о своей

* Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 409—410; курсив мой.

** Эйхенбаум Б. М. О литературе. Работы разных лет. М., 1987. С. 373, 225 и 474 (комментарий).

эпохе, чем о лермонтовской, но ведь и о лермонтовской что-то говорил...

Научное издание «Бегства пленных...» потребовало бы постраничного комментария, резко превышающего объем этой статьи. Большаков строил свой роман как коллаж материалов разной степени достоверности (подобный коллаж вообще был в духе эпохи; достаточно назвать такие громкие издания, как «Пушкин в жизни» В. В. Вересаева или «Книга о Лермонтове» П. Е. Щеголева). Остается надеяться, что читатель сумеет расслышать цитаты из писем Лермонтова и его сочинений («Княгиня Лиговская», «Маскарад», «Герой нашего времени» и др.), мемуаров и документов, а опознав «чужой» текст, воздержится и от хулы, и от радости. К сожалению, документальность не всегда порука достоверности, а о том, что достоверности в «Бегстве пленных...» искать не стоит, я речь и веду. Но убедившись в «недостоверности» прочитанной книги, тоже не должно сетовать. Достоверность вовсе не цель романа, а тенденциозность свойственна не только художественным произведениям, но и литературоведческим работам. Миф о Лермонтове, созданный Большаковым, не может заменить ни строго научной биографии поэта, ни — тем более — стихов и прозы Лермонтова. Но вовлечь читателя в лермонтовскую орбиту, заставить его перечитать Лермонтова и задуматься над его непростой судьбой книга с прихотливым названием вполне может. А это совсем не мало.

1991

ОН СДЕЛАЛ СВОЕ

О прозе Юрия Тынянова

Юрий Николаевич Тынянов (1894—1943) был великим филологом. Филология — совокупность дисциплин, изучающих язык, письменность и литературу, — это в переводе с древнегреческого «любовь к слову». Тынянов любил слово с настоящей страстью и думал о слове — его силе и бессилии, его способности быть предельно точным и расплывчатым, обманывающим, скрывающим собственный смысл, его губительности и его спасительности — всю жизнь. Поэтому он стал историком и теоретиком литературы, критиком, переводчиком и — в конечном итоге — прозаиком. Сколь ни важны для истории русской словесности (а возможно, и для ее будущего) прочие беллетристические опыты Тынянова (прежде всего, лаконичные рассказы, к сожалению, до сей поры не собранные), имя его у сегодняшнего читателя неизбежно и справедливо ассоциируется с романной трилогией о поэтах и поэзии и тремя рассказами о мире антипоэтического, мире фальшивых слов и искореженных душ*.

* Эти сочинения были впервые опубликованы: Кюхля — отд. изд. Л.: Кубуч, 1925; Смерть Вазир-Мухтара — Звезда. 1927. №№ 1—4, 6, 11, 12; 1928. №№ 1, 2, 4—6; отд. изд. — Л.: Прибой, 1929; Подпоручик Киже — Красная новь. 1928. № 1; Восковая персона — Звезда. 1931. №№ 1—2; Малолетний Витушишников — Литературный современник. 1933. № 7; Пушкин — Литературный современник. 1935. №№ 1—4 («Детство»); 1936. №№ 10—12, 1937. № 1 («Лицей»); Знамя. 1943. №№ 7—8. Работы Тынянова — историка и теоретика литературы — с наибольшей полнотой представлены в посмертных изданиях: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969 / Сост. и подготовка текста В. А. Каверина и З. А. Никитиной, комм. А. Л. Гришунина и А. П. Чудакова; Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977 / Изд. подготовили Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова; Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М., 1993 / Сост. О. И. Новиковой, вступит. ст. и комм. В. И. Новикова (здесь републиковано ключевое теоретическое исследование — «Проблема стихотворного языка», 1923). Полное издание научных, критических и художественных сочинений Тынянова (а равно

В конце 1924 года, когда Тынянов внешне неожиданно для самого себя принялся за роман о Кюхельбекере, основные — сыгравшие огромную роль в движении филологической мысли — научные работы будущего прозаика уже существовали; если не в печатном виде, то в рукописях или как оформившиеся замыслы. Осенью 1918 года Тынянов сблизился с В. Б. Шкловским и Б. М. Эйхенбаумом (дружеский, хотя и не свободный от размолвок и конфликтов, диа-

и его эпистолярия, значительная часть которого читателю недоступна вовсе) — дело будущего. Свод мемуаров (тоже неполный) представлен в кн.: Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи. М., 1966 / Сост. В. А. Каверин (серия «Жизнь замечательных людей»); Воспоминания о Ю. Тынянове. Портреты и встречи. М., 1983 / Сост. В. А. Каверин; см. также: Чудакова М. О., Тоддес Е. А. Тынянов в воспоминаниях современника <Ю. Г. Оксмана> // Тыняновский сборник. Первые Тыняновские чтения. Рига, 1984. С. 78—103; Якобсон Р. О. Юрий Тынянов в Праге // Роман Якобсон. Тексты, документы, исследования. М., 1999. С. 58—64. Наиболее подробный очерк жизни и творчества: Каверин В., Новиков Вл. Новое зрение. Книга о Юрии Тынянове. М., 1988; см. также: Юрий Тынянов. Биобиблиографическая хроника (1894—1943). СПб., 1994 / Сост. В. Ф. Шубин. Не утратила значения перенасыщенная политическими аллюзиями своей поры, артистично написанная монография: Белингов А. Юрий Тынянов. М., 1965. С 1982 года на родине филолога в Резекне (Латвия) регулярно раз в два года проходят организованные по инициативе М. О. Чудаковой Тыняновские чтения, посвященные как изучению творчества Тынянова, так и развитию его методологических идей и решению значимых для Тынянова историко-литературных задач. Материалы чтений составили — на 2012 год — тринадцать книг (9 собственно «Тыняновских сборников» и 4 книги тезисов и предварительных публикаций). Без учета работ, доложенных на чтениях и/или опубликованных в их изданиях, ныне невозможно сколько-нибудь продуктивное обсуждение наследия Тынянова — без них не была бы написана и эта статья, в которой учитываются разыскания и наблюдения многих коллег, в первую очередь Е. А. Тоддеса (которому, кроме прочего, мы обязаны научной подготовкой текстов тыняновской прозы и публикацией важнейших архивных материалов) и Г. А. Левинтона, новаторски и точно осмыслившего художественный строй романов Тынянова. Приношу искреннюю благодарность всем участникам Тыняновских чтений — ушедшим и здравствующим.

лог с ними окрашивает все его будущие работы) и примкнул к учрежденному в феврале 1917 года Шкловским, О. М. Бриком и лингвистом Л. П. Якубинским Обществу изучения поэтического языка — ОПОЯЗу. Изначально ориентированные на дерзкую, утверждающую примат новизны любой ценой, демонстративно крушащую традиции поэтическую практику русского футуризма, опоязовцы (в их круг входили Е. Д. Поливанов, Б. В. Томашевский и др., тесно связан с ОПОЯЗом был Р. О. Якобсон) настаивали на особом качестве слова в поэтическом языке, резко противопоставляя слово обиходное — слову поэтическому, которое мыслилось носителем исключительно «эстетической функции». В плане теории это предполагало напряженное внимание к «форме» (отсюда прилипшая к опоязовцам эпиграмматически неточная кличка «формалисты», вызывавшая раздражение ученых-новаторов, полагавших, что резоннее было бы именовать их «спецификаторами», но все же — не без игрового эпатажа — ими принятая), к фонетике и ритму, создающим поэтическую в широком смысле (но прежде всего — стиховую) семантику, к взаимообусловленности сюжетосложения и повествовательной речи, к текстам, так или иначе нарушающим литературные конвенции. Главным вкладом Тынянова в теоретическую поэтику стала его книга «Проблема стиховой семантики», увидевшая свет под скрадывающим смысл редакторским названием «Проблема стихотворного языка» и посвященная «анализу специфических изменений значений и смысла слова в зависимости от самой стиховой конструкции» (разрядка Тынянова). В плане истории важной оказывалась относительность, переменчивость самого понятия «литература» (жанр, в одну эпоху пребывающий за пределами словесности, в другую становится ее неотъемлемой частью; метр, воспринимающийся как «норма» при одной теме, звучит свежо и резко при другой; поэзия, почитавшаяся «дурной» — то есть противоречащей канонам, может в новом контексте выявить свои прежде незаметные мощные эстетические ресурсы). Соответственно история литературы воспринимается не как плавное (так или иначе

направленное к «идеалу») движение, где «старые» элементы исподволь готовят появление «новых», но как движение прерывистое и конфликтное, более всего интересное точками разломов, скачками, «враждой» старших и младших писателей. Эти сюжеты были разработаны Тыняновым на конкретном материале в статье «Стиховые формы Некрасова» и небольшой монографии «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» (обе 1921), а в общетеоретическом ключе в статьях «Литературный факт» (1924) и «О литературной эволюции» (писалась параллельно с «Кюхлей»; опубликована — 1927). В плане построения шкалы эстетических ценностей это означало не только заморозенность новаторством (подлинным или кажущимся) сегодняшних авторов (и резкую неприязнь к тем, в ком опоязовцы — обоснованно или нет — видели «традиционалистов» или «эклектиков»), но и отказ от сложившейся (и набившей оскомину) иерархии, поиск скрытых предшественников, отверженных современниками и забытых потомками. Хотя эта составляющая опоязовской версии литературного миропорядка неотделима от двух других, для Тынянова она имела особое значение.

«Доопоязовский» Тынянов не был таким ярким адептом футуризма, как Шкловский и Брик, не был осведомлен в новейших лингвистических учениях на уровне Поливанова и Якубинского, не имел того опыта многолетней авторефлексии и трудных поисков литературной позиции, каким обладал самый старший из формалистов — Эйхенбаум. Но глубокий интерес к «проигравшим», забытым писателям завладел Тыняновым еще в студенческую пору. (Тынянов поступил на славяно-русское отделение историко-филологического факультета Императорского Петербургского университета в 1912 году, закончил университет осенью 1919-го. Из-за болезни был вынужден прервать занятия на полтора года — с февраля 1917 по октябрь 1918, а затем продлить обучение на год для восстановления выпускной работы, погибшей при пожаре в июле 1918 года в Ярославле, где Тынянов жил у родителей.) Главным героем его университетских штудий стал Кюхельбекер, что предполагало и переоценку творчества

Катенина, и новый взгляд на формально канонизированного, но остающегося загадочным Грибоедова. Судя по всему, в выпускном сочинении Тынянова «Пушкин и Кюхельбекер» (получило высшую оценку — «весьма удовлетворительно») были заложены основы той историко-литературной концепции, которая в начале 1920-х вполне развернулась в огромной и сверхнасыщенной статье «Архаисты и Пушкин» (опубликована в 1926, но достоянием публики стала раньше — по докладам Тынянова и его лекциям в Государственном институте истории искусств).

Молодой исследователь установил, что в литературной борьбе второй половины 1810-х — 1820-х годов совершенно особую позицию занимало неформальное, но связанное общностью эстетических (а отчасти и идейных) установок сообщество литераторов, решительно не приемлющее канон победившей школы Карамзина (и Жуковского), но отнюдь не тождественное кругу почтенных староверов. Этих поэтов — Грибоедова, Катенина, Кюхельбекера (и несколько старшего, ратоборствовавшего с карамзинизмом и ранее Шаховского) — Тынянов называл «младшими архаистами», видя именно в них истинных новаторов. Если карамзинисты культивируют средний (сглаженный) слог, «мелкие» жанры, «безделки» (от мадригала до «унылой» элегии), тонкость человеческих чувств, то младшие архаисты обращаются к фольклору и старой национальной словесности, ищут точное, «грубое», но дышащее поэтической энергией слово, сопрягают «высокий» слог с «низким» (презрительно отвергая золотую середину карамзинистской — гораццианской, классической — изящной нормы), стремятся воскресить оду, насытив ее радикально политическим пафосом, и высокую — политическую — комедию, смело экспериментируют с балладой, поэмой, трагедией, а гражданское мужество и «народность» ценят неизмеримо выше, чем духовную тонкость и рафинированную культуру (полагая, что последние ведут к изнеженности, внутренней пустоте, имморализму, а то и к сервильности). Начиная с правого карамзинистом, Пушкин в трудном, но заинтересованном диалоге

с «младшими архаистами» усваивает их достижения, тем самым одолевая издержки одностороннего литературного воспитания, а потому и оказывается победителем, временами (например, в поэтически-политическом споре с Катениным конца 1820-х годов) лукаво обращая новообретенное оружие против учителей-соперников.

Как всякая сильная теоретическая концепция, эта трактовка литературного процесса 1810—1830-х годов не свободна от полемических переხлестов. Есть основания полагать, что Тынянов шел на них сознательно: он готов был не только оставить без внимания множество «частностей» (реальный ландшафт всякой литературной эпохи всегда дифференцированной любой, сколь угодно конструктивной, модели), но и принести в жертву великого поэта Жуковского, дабы прочертить новые линии литературной эволюции, раскрыть замазанные временем (и усилиями победителей) смыслы привычных текстов и восстановить репутации «проигравших». Вникая в суть давних литературных битв, Тынянов думал о непрекращающейся борьбе за русскую словесность. Заставляя по-новому увидеть писателей из хрестоматии и оживляя «отверженных Фебом», он вел речь и о своих современниках. В «Архаистах и Пушкине» таилось то зерно, что проросло романной трилогией, где конкретность воссоздаваемой прозаиком эпохи не отвергает, но предполагает второй план — вечную историю о русском поэте.

Она началась романом о поэте, стихов которого никто не читал и не помнил — исключая малое число знатоков, иные из которых к собственно поэзии были глубоко равнодушны. Считается (и совершенно справедливо), что Тынянов вернул русской культуре личность и поэзию Кюхельбекера, прежде закрытые комическими (а то и злорадными) анекдотами и трагической судьбой. Это так, но тыняновский Кюхля остается фигурой трагикомической и парадоксальной. Он немец — и ратует за русскую народность. Он меланхолично сентиментален — и воспекает гражданские добродетели. Он болезненно самолюбив, обидчив, нетерпим — и славит дружество, в жизни ему худо дающееся. Он слаб, беспомо-

щен, неловок — и оказывается бретером, заговорщиком, едва не цареубийцей, впрочем, несостоявшимся. Исторический выстрел в Михаила Павловича сложно зарифмован с серией иных, распыленных по тексту эпизодов. Великие князья Николай и Михаил должны были стать товарищами Кюхельбекера по Лицею. Юный Вильгельм обнимает Михаила Павловича, приняв его за своего дядюшку, — анекдот откровенно гротескный, даже при учете легендарной рассеянности героя: Михаил Павлович был полугодом *моложе* Кюхельбекера. Сюжет «родственных объятий» соседствует с историей о медвежонке, «покусившемся» на государя и поэтому застреленном. Снег, попавший в пистолет Кюхли 14 декабря и тем избавивший его от участи убийцы великого князя, а значит и от смерти, ассоциируется со снегом, в который бросает свой пистолет Пушкин во время дуэли со «взбесившимся» другом. Смыслы — вплоть до полярных — сталкиваются и взаимодействуют, складываясь в переливающуюся неожиданными оттенками, неоднозначную, символическую структуру, выявляя трагическую многомерность понятий «власть», «родство», «дружба», «преступление», «поэзия». Подобная игра контрастных мотивов пронизывает весь роман о великом неудачнике.

Жизнь Кюхли — это череда сорвавшихся замыслов. Роман начинается с неудачного побега мальчика Вили (ему должен сопутствовать крепостной мальчик Сенька), который отзовется и несостоявшимся порывом в Грецию, и несбывшейся мечтой о Ермолове, призванном «спасать сынов Эллады», и приключением с чеченом, оборвавшим вольную прогулку поэта, и отчаянным (вотще прозвучавшим) криком Вильгельма на пути в Тобольск (навстречу смерти) «Поворачивай назад», но в особенности бегством Кюхельбекера (с тем же самым Семеном) из Петербурга после восстания — бегством, которое приведет его кружным путем в одиночную камеру.

Мир хочет удержать поэта, превратив его в благополучного педагога. Мотив этот организует главу «Петербург», где сперва «добрый директор» Энгельгардт — воплощение сен-

тиментальной аккуратности — сообщает, что учительствующий Вильгельм «живет как сыр в масле», затем служащая в Екатерининском институте тетка Брейткопф, восхищаясь дружбой племянника с Жуковским, потчует его сливками, затем благодушная болтовня похожего на «сытого кота» Жуковского оборачивается пушкинской эпиграммой, бешенством Вильгельма и дуэлью, а ближе к финалу тетка Брейткопф советует мальчику исходатайствовать через Жуковского профессию в Дерпте. Дерптским профессором, а до того — ассоциация с Жуковским и Энгельгардтом — воспитателем великих князей был бегло упомянутый в главе «Петербург» зять Кюхельбекера Г. А. Глинка, болезненное расхождение с которым — умным, почтенным и сентиментальным либералом, не гнушающимся жестоко наказывать крепостных — описана в главе «Деревня». В реальности Глинка умер в 1818 году (Кюхельбекер в Закупе гостил у его вдовы, а покойного свойственника всю жизнь глубоко почитал), но мотивные переключки, работающие на выделение фигуры неистового чудака (антагониста сытых и гладеньких конформистов), для Тынянова важнее строгой хронологии.

По той же причине отъезду Кюхельбекера за границу (еще одному неудачному побегу), случившемуся 8 сентября 1820 года, в романе *предшествуют* восстание Семеновского полка (16—18 октября) и публикация рылеевской сатиры «К временщику» (октябрьская книжка «Невского зрителя»). Кюхля должен бежать не только от педагогического уюта, но и от неразрывно с ним связанной тирании, от бесчеловечного рабства (ср. его ужас в «счастливом» отшельничестве Закупа; глава эта знаково соименна пушкинским стихам о «барстве диком» и «рабстве тощем» с их переходом от идиллии к инвективе). Кюхля должен получить первый урок литературной гражданственности, крушащей элегические обольщения, — из уст истинного революционера. Рылеев до обнаружения «К временщику» был литератором не приметным, влияние он обрел позднее, а ярым антикарамзинистом — при всей своей революционности — не был никогда. В романе рылеевский монолог словно списан из программ-

ных статей внимающего ему Кюхельбекера, которые появятся лишь в 1824 году. Грибоедов, чья архаистическая ориентация сложилась ранее, а в Тифлисе споспешествовала «обращению» Кюхельбекера, в принципе мог и осенью 1820 года порицать Жуковского и требовать «простонародности». Но, конечно, не вводя в свою речь легко распознаваемую цитату из футуристического манифеста — «Надобно сбросить Жуковского с его романтизмом дворцовым...».

Так выстраиваются смыслообразующие антитезы романа. Смешной и горячий энтузиаст противопоставлен всевозможным «филистерам». Отсюда значение «европейских» эпизодов, где Кюхля напивается мечтательно-восторженным духом романтической Германии, предстает «братом» мученика свободы Карла Занда и реинкарнацией казненного «оратора рода человеческого» Анахарсиса Клоотца, по-байроновски рвется в Грецию и переживает страшное приключение с гондольером. Дальше этот «романтический» комплекс будет отыгран в дневнике Софочки Греч, где Вильгельм последовательно именуется «уродом», напоминает гофмановских чудаков и читает по-гофмановски обрисованным благонамеренным пошлякам — в том числе ведущей дневник девице, спроецированной разом и на заводную куклу Олимпию, и на «поэтично-аккуратного» кота Мура — гофмановского же «Песочного человека». Но Кюхля, по сути, весьма далек и от мужественных и решительных «людей дела» — Рылеева, Пущина, в какой-то мере и Грибоедова, распознавшего в горячащемся поэте с первого взгляда «сумасшедшего», то есть Чацкого, дорогого своему создателю, но ему не равного. Даже те, кто Вильгельма любит, над ним посмеиваются. Даже те, кто ему враждебен, не принимают его вполне всерьез. Так, динабургский полковник соглашается с определением, которое его мечтательная дочка — почти «соседка» лермонтовского стихотворения — дала странному узнику: «опасный, но безвредный».

Тынянов повествует о том, кто вечно проигрывает: в Лицее (который вообще-то Кюхельбекер закончил с серебряной медалью), в революции (куда он на самом деле угодил,

как кур в ощи́п, — из-за неистовой агитационной активности Рылеева в дни междоусобицы), в словесности. Поэтому и заставляет Тынянов Кюхельбекера вечно кому-то внимать, поэтому преувеличивает неуспех альманаха «Мнемозина», поэтому — будучи страстным ценителем стихов Кюхельбекера — отводит им в романе совсем мало места. Поэтому герою суждено пережить последний ужас — ощутить себя бездарностью, то есть признать, что годы творческого противостояния земному злу, крепостной неволе, затрапезной пошлости были годами самообмана: «он сотый раз читал драму, которая ставила его в ряд с писателями европейскими — Байроном и Гете. И вдруг что-то новое кольнуло его: драма ему показалась неуклюжей, стих вялым до крайности, сравнения были натянуты».

Так во втором тыняновском романе Грибоедов, прочитав фрагменты недописанной трагедии в обществе петербургских литераторов (и кожей ощутив их — вне зависимости от внешней реакции — чуждость прозвучавшим стихам), перебирая листки, убеждается: «Трагедия была прекрасна». И не только обида на «мышье государство», чиновно-литературную шайку, тяжеловесные (или легковесные) авторитеты и франтоватого пошляка-лакея, твердо знающего, что «стихи это песня» (ненавистные альманашные романсы, гладкие элегии, услужливо верткие ямбы), «а у вас про старуху» (которая «смешно ругается»), но и что-то иное, неназванное, приводит злосчастного сочинителя к совсем другому выводу: «Он посмотрел на пожелтевшие листки и вдруг бросил их в ящик стола. Трагедия была дурна».

«Кюхля» был романом о неведомом человеке (фамилия персонажа не менее странна, чем ее сокращенная версия, вынесенная в заглавье), который под пером Тынянова обретал устойчивые черты. Многоликость романного Кюхельбекера, заставляющего вспоминать то Чацкого, то Ленского (раздумья Вильгельма перед дуэлью с Похвисневым прямо ориентированы на предсмертные полупародийные стихи молодого певца; чтобы это почувствовать, вовсе не обязательно знать научные работы Тынянова, где Кюхельбекер объявляется

прототипом Ленского, — достаточно знакомства с романом Пушкина), то гофмановских чудиков, то сентиментальных якобинцев, то чаплинских персонажей, не отменяла его равенства себе — трагикомические противоречия и «выпадения» из любых норм работали на единство личности героя. Которого лишен второй избранник Тынянова.

Судьба вырывает Вильгельма из времени (в крепости и ссылке он живет воспоминаниями и творчеством), а не перемещает его в иное время. «Смерть Вазир-Мухтара» (а кто это такой?) была книгой о всем известном классике, на поверку оказывающемся сплошной неопределенностью, загадкой не без зловещих изгибов. (Таинственность одинокого автора одинокой великой комедии не была открытием Тынянова; здесь он развивал мотивы, заданные статьей Блока «О драме» и в особенности романом Мережковского «Александр Первый».) Тыняновский Грибоедов не менее бесприютен, чем Кюхля, но отношения его с окружающими — совсем иные. Будучи всеобщим антагонистом, он с ужасом постоянно распознает в окружающих его гротескных персонажах своих двойников. Он видит себя в философе города мертвых Чаадаеве и щеголеватом ученом цинике Сеньковском, в обабившемся Бегичеве и карьеристе нового пошиба Мальцове, в опальном Ермолове и торжествующем Паскевиче, в преуспевающем самодовольном хлопотуне-рогоносце Булгарине и изменнике Самсон-хане, в доносчике Майбороде и преданном властью поручике Вишнякове; он кричит голосом маменьки, скуповатой и вздорной московской барыни, и распознает свой сниженный облик в камердинере, молочном (а быть может, и сводном) брате, Сашке. Чужой для Нессельрода и николаевских генералов, он в то же время «свой» в их химерном мире, где нет и не может быть никого, кроме презирающих друг друга «выскачков», мнимостей, которые пыжаты предстать фигурами. Отвергаемый ссыльными декабристами как отступник, он понимает, что это лишь игра случая: окажись проигравшие рыцари у власти, они были бы обречены на то же холодное политиканство, принесение в жертву государственному монстру высоких порывов,

раздоры и жестокость по отношению к русскому мужику, неотличимую от той, что возмущает Бурцева в грибоедовском проекте.

Грибоедову некуда бежать из «мышьего государства». Петербургская глава (и рифмующиеся с ней эпизоды пребывания в российской столице Хозрева-Мирзы, где прямо пародируются сцены грибоедовского «триумфа») пронизана гоголевскими реминисценциями («Ревизор», «Невский проспект», «Нос», в котором, кстати, мелькает и Хозрев). Аналогия Грибоедов (коллежский советник, требующий королевского сана) — Поприщин (советник титулярный, сан этот добывший своим безумием) совершенно очевидна. А раз так, то невиданное государство, о котором мечтает Грибоедов, не только зловеще (спор с Бурцевым), но и эфемерно. И не потому, что опальные либералы или власть предержащие не дадут Грибоедову стать королем, а по природе своей, по родству с заклтым петербургским фантомом.

В мире фикций реально только небытие. Потому и предсказана страшная гибель Грибоедова и сценой едва не случившегося самосуда на петербургской площади («сейчас крикнет кто-нибудь сзади: бей. Тогда начнется»), и эпизодом в тифлисских банях («Ему ломали руки, ноги, колотили по спине. Рот, лицо его были в пене...»). Поставленное в заголовок слово «смерть» (вкупе с априорным знанием читателя о том, что ждет Грибоедова) с самого начала перевешивает обманчивый финал пролога (зачин первой главы): «Еще ничего не решено. Еще ничего не было решено». Было. Спасти не могут ни государственная служба, ни оппозиционные прожекты, ни ловкие интриги, ни дружба (находящаяся в сильном подозрении; потому в одном из эпитафий грибоедовское письмо к опальному рыцарственному Катенину именуется письмом к Булгарину), ни любовь.

Можно придумать себе страсть к кавказской девочке (добиться своего, а затем — смертью своей — ее погубить), но придется распознать в ней отражение Леночки Булгариной, жены задушевного друга-пошляка, с которой ты сам забавлялся не то как Печорин, не то как Стенька Разин. Можно

дезертировать в естественную крестьянскую жизнь (при- тормозить по дороге в Персию — по дороге на смерть), но патриархальная идиллия (эпизод с Машей инкрустирован толстовскими реминисценциями, иногда с пародийным оттенком) обернется фарсом (пейзанка предпочтет Сашку с его песенками; случайно подсмотренный Грибоедовым эпизод их свидания напомним читателю страницы «Братьев Карамазовых», где Смердяков успешно обхаживает другую Машу), а в Маше проступят черты былой возлюбленной- изменщицы — балерины Катеньки Телешевой. Что ж, «он начинал и бросал женщин, как стихи, и не мог иначе».

А стихи — как женщин. Неуспех в словесности — сквозная тема романа, напитанного цитатами из прославленной комедии и других грибоедовских опусов — безвестных, брошенных, дубиальных. Грибоедов знает, что стихи Державина и Жуковского о Кавказе (а паче того — выросший из них «Кавказский пленник») фальшивы — но Кавказ вошел в состав русской словесности ими, а не кричаще грубыми, обжигающе точными «Хищниками на Чегеме» (ушедшими в подтекст романа). Грибоедов знает, что дипломатичный танцор и соглашатель Пушкин способен то ли очаровываться Николаем (для Грибоедова — выскочкой, лицемером, тмутараканским болваном), то ли удачно разыгрывать восторг, что он готов, имитируя высокую поэзию, «бросить им кость» — «барабанную» поэму «Полтава». (Здесь есть отчетливая аллюзия на современность; в пору тыняновской работы над «Смертью Вазир-Мухтара» Хлебников был отодвинут в запасник, а удачливый канонизатор футуристических открытий сочинял к десятилетию революции — уже отлившейся в государство — поэму «Хорошо!»). Но в памяти читателей жива «Полтава». Грибоедов знает, что его трагедия выше всей петербургской литературы и пушкинских песенок (а потому пушкинский комплимент рождает лишь досаду). Но франт-собака Сашка пленяется «Талисманом», «трагедия была дурна», а бродящая в душе Грибоедова песня о Волге и Стеньке остается неспетой. В отличие от той, что будет сложена несколько десятилетий спустя самым шаблон-

ным образом и накрепко впишется в надрывный репертуар русских застолий («Из-за острова на стрежень...»). И от той, что *уже* вылилась у Пушкина (первая из разинского цикла; в песенном фольклоре сюжет о Стеньке и персидской княжне не встречается).

Как и «Кюхля», «Смерть Вазир-Мухтара» может показаться книгой о поражении поэта. Но это не так. Умиравший Кюхля «слышал какой-то звук, соловья или, может быть, ручей. Звук тек, как вода. Он лежал у самого ручья, под веткою. Прямо над ним была курчавая голова. Она смеялась, скалила зубы и, шутя, щекотала кудрями его глаза». Пушкин приходит за другом, и его образ сливается со стихами самого Кюхли (о мальчике у ручья и видениях ушедших друзей-поэтов), с памятью о потерянной невесте (родственнице Пушкина, умевшей так же легко и счастливо смеяться), с комплексом обретенного покоя (влага, тень, пение) в стихах Лермонтова («Мцыри») и в особенности реквием светоносному Александру Одоевскому, который в романе наделен пушкинской легкостью). «Брат, — сказал он Пушкину с радостью, — брат, я стараюсь». Пушкин не только приносит Кюхле высшую радость, но и отменяет читательские печали и недоумения: Кюхельбекер — истинный поэт, достойный нашей любви. И точно так же, встретив изувеченное, составленное из сомнительных членов, снабженное именем как ярлыком тело «Грибоеда», тыняновский Пушкин чувствует (и мы вместе с ним): «Смерти не было. Был простой дощатый гроб...» Отменяется «смерть Вазир-Мухтара» (которой было все бытие всеобщего печального двойника) — начинается всем памятными, но словно впервые складывающимися строками «Путешествия в Арзрум» «жизнь Грибоедова». Не было мук, измен, страха, двусмыслицы, отвращения — была прекрасная и великая в своей загадочности жизнь творца «Горя от ума», затемнить которую не могут «некоторые облака».

Отчасти вопреки первоначальным замыслам Пушкин в романах о Кюхельбекере и Грибоедове оказался не похитителем их славы, но вожатым собратьев в поэтическое бессмертие. Пушкин спасает их от участи Кюхли (жалкого

комического чудака) и Вазира (обреченного «превращаемого») — спасает от жесткой и не знающей снисхождения истории, которая шествует путем своим железным. Что такое история вне поэзии, абсурд регулярной государственности, симбиоз «умышленности» и грубой телесности (обреченной скорому исчезновению), Тынянов показал в трех гротескных новеллах — «Подпоручике Киж» (1928), «Восковой персоне» (1931) и «Малолетнем Витушишникове» (1933), написанных между «Смертью Вазира-Мухтара» (ко второму роману Тынянов приступил сразу по завершении первого) и «Пушкиным» (работа над этой книгой началась в 1933 году). Писатель пытался сойти с проторенной дороги (при всех различиях «прозрачного» «Кюхли» и перенасыщенного ассоциативной игрой, мозаичного и — в духе описываемой эпохи — нервно напряженного грибоедовского романа это книги органически взаимосвязанные). Он не стал писать о третьем архаисте, Катенине, хотя в начале 1930-х такой замысел и вынашивал (роман «Евдор» — имя автобиографического героя катенинской «Элегии» — значится в тыняновских планах, Н. И. Харджиев вспоминал, что Тынянов, читавший ему два-три отрывка, намеревался придать Катенину сходство с тремя литераторами-современниками — Мандельштамом, Шкловским и самим собой). Еще ранее была оставлена идея романа о Булгарине, упоминающаяся в переписке Тынянова со Шкловским 1929 года. «Катенинский» роман был бы еще одной вариацией «младоархаистского» сюжета — но без спасительного вмешательства Пушкина. «Булгаринский» был бы еще одним уходом в ту лишенную поэзии духоту, что противилась большому романному дыханию (ощутимому и в компактном «Кюхле»).

Для этого хватало новелл об империи торжественных мнимостей и потерявших смысл слов — империи, недостроенной Петром и обреченной на нестроение хоть при безумном «подменном» Павле, хоть при исполненном фальшивого здравомыслия Николае. В трех новеллах Тынянов предъявляет жесткий счет российскому государству, одолеть бесчеловечность и враждебность свободе которого может

только поэзия. Но ее-то и нет ни в «Подпоручике Кijke» (вакансия поэта в мире канцелярских описок, создающих «не-что из ничего» и оборачивающих живого человека в ничто, отведена сластене, куртизану и сочинителю песенок Нелединскому-Мелецкому), ни в «Восковой персоне» (где стишками, которые, по тыняновскому примечанию в ранних изданиях, «в XIX веке назвали бы элегиями», балуется Вилим Монс, взяточник, любовник царицы и незадачливый убийца царя, который упредил своего злодея), ни в «Малолетнем Витушишникове» (где откупщик восхищается кудрявыми и осязательными строчками Бенедиктова). Единственный живой человек на три царствования — шестипалый урод Яков (вспомним, что «уродом» звала Кюхлю Софочка Греч), прочие — включая великого преобразователя, который держит в куншткаморе заспиртованные головы не только любовницы, но и внука, и сомнительного графа (и столь же сомнительного художника) Расстрелия, — монстры по сути своей, чьи безумства могут быть ужасны (как то происходит с Павлом), тоскливо пошлы (рачительность царя-полицейского Николая), а по случайному сцеплению обстоятельств для кого-то из не-монстров благодетельны (первоапрельская дикая шутка Екатерины, обеспечившая переполох в куншткаморе, и тем самым — бегство Якова). Избавить от этого морока — как и от сгущающегося, наливающегося кровью и уверенно объявляющего себя незыблемым кошмара советской государственности — Тынянова мог только Пушкин. Тот самый, которого былая империя сперва погубила, а потом назначила «начальником». Тот самый, что как раз в 1930-е годы все больше превращался в необходимый атрибут новой империи.

Тынянов долго не хотел писать роман о Пушкине и, полюбманывая себя, думал подменить его другим — о предках поэта (сохранился зачин повествования о Ганнибалах), увенчать который должна была предельно минимализированная глава: фамилия с инициалами, даты жизни. Он понимал, какой грандиозный объем вмещает короткое имя «Пушкин». Он знал, как по-разному звучало это имя и в промежутке 1799—

1837, и в последующие без малого сто лет (юбилей неуклонно надвигался). Он был автором статьи о «пушкинобесии» ученых старой школы, где страсть к приписыванию Пушкину сомнительных (а то и несомненно другим авторам принадлежащих) текстов прямо связывалась с раздражавшей историка формулой «Пушкин — это наше все». Статья называлась «Мнимый Пушкин» и в печать не попала. И он же — в другой статье, с совсем простым названием «Пушкин» — был принужден констатировать: «Самая природа оценок (творчества Пушкина совокупностью мало в чем схожих интерпретаторов. — А. Н.), доходящая до того, что любое литературное поколение либо борется с Пушкиным, либо зачисляет его в свои ряды по какому-либо одному признаку, либо, наконец, пройдя вначале первый этап, кончает последним, — предполагает для этого особые основы в самом его творчестве». Так «мнимый Пушкин» (всехнее и ничье «все») оказывался неотделимым от собственно Пушкина с его «необычной по размерам и скорости» поэтической эволюцией.

Скорость эволюции (скрыто соотношенная в романе с житейской быстротой и легкостью не только героя, но и всего его рода) и наша способность видеть в первом поэте «свое» создают неповторимый объем личности Пушкина, внешне изменчивой, ставящей в тупик неожиданными поступками, противоречащей только что сложившемуся «образу», но хранящей неколебимое единство. Более того — втягивающей в свое силовое поле все и всех. В последней «лицейской» главке, опровергая «умные» соображения выдуманного (но на многих похожего) мыслителя, который умеет видеть «факты» и не знает, что с ними делать, Тынянов пишет: «Мыслитель скажет: но откуда это братство, почему Царское Село — отечество? <...> Нужно единство и кто его создает — не забывается <...> Кто же — спросит строгий мыслитель, уж не Пушкин ли, который половины лицейских не помнил? Уж не Яковлев ли, Яковлев — Двести Нумеров, который изображал двести фигур, начиная с бутюшника?

Да. Пушкин и Миша Яковлев <...> Миша Яковлев — Двести Нумеров. Таково его звание — он изображал двести пер-

сон, знакомых и встречных, бутошника и Пушкина». Пушкин, по свидетельству современника, утверждал, что ему интересно говорить со всеми — с царем и с бутошником, ибо у каждого ум свой. Ведя речь о лицейском единстве, Тынянов понимает и что-то большее. Если Кюхля был для всех (кроме Пушкина) чужим, если Вазир-Мухтар (покуда Пушкин не победил его смерть) представлял всеобщим двойником, измученным и в конце концов уничтоженным собственными отражениями, то Пушкин существует на равных с прочими персонажами последнего тыняновского романа. Мы видим их словно его глазами, и сколь бы комично иные из них (а вообще-то все) ни выглядели (как в фарсах паяса Яковлева), все они остаются людьми со «своим умом». Если личностный масштаб Куницына, Малиновского, Державина, Сперанского, Чаадаева, Батюшкова не затушевывает их комических черт, то и гротескное изображение Разумовского, Пилецкого, Энгельгардта, императора Александра (и даже Аракчеева, Голицына, Фотия) не превращает их в чудовищ. Еще яснее эта парадоксальность проступает в тех персонажах, которые интимно дороги заглавному герою, которые предсказывают и формируют его личность, которые неотделимы от его души (а потому вызывают особенно пристальное, напряженное, ревнивое и болезненное его внимание), — в родителях, дядюшке Василии Львовиче, деде Ганнибале, Арине, Карамзине... Вне зоны действия этой интимизирующей, «снижающей» и одновременно утверждающей кровную связь, иронии (чужим не дозволено насмехаться над «своими» — реакция защиты будет мгновенной, твердой и яростной) обретается лишь главная героиня романа — великая утаенная и запретная любовь Пушкина, Катерина Андреевна Карамзина, последовательно отождествляемая с Россией и русской историей.

Мотив утаенной любви доминирует в третьей части романа. Смысл его двоятся. Во-первых, обретение этой прежде неясно чаемой, непобедимой страсти оборачивается «вторым рождением» Пушкина, что, упав к ногам Карамзиной, проходит сквозь смерть, дабы воскреснуть поэтом.

(Цитата из VIII главы «Евгения Онегина» значимо сокращена — в опущенных словах вся суть. «А возвращаясь от Кагульского чугуна (где случилось роковое объяснение. — А. Н.), вдруг засмеялся. Он не умер, не сошел с ума». Та же «онегинская» конструкция повторяется во внутреннем монологе Карамзиной. Рознясь с Онегиным, Пушкин «не умер, не сошел с ума», но «сделался поэтом»). Во-вторых, здесь затаенно проигрывается финальная трагедия Пушкина. Ее предсказывает «подавленная» семейная драма Карамзиных. За пережившей в юности любовную трагедию и выданной замуж родительской волей женой «старого» прославленного писателя, ставшего историком и советодателем государя, ухаживают как «мальчишки» (Пушкин и Чаадаев), так и император. «Правильный» Карамзин выдерживает должные приличия (ибо подчинился закону старения, отступился от поэзии и страстей, чего не случится с Пушкиным, когда он попробует устроить жизнь по-карамзински), а Катерина Андреевна остается верной долгу, подобно будущим пушкинским героиням и в отличие от жены Пушкина, в которой поэт тщетно хотел видеть повторение своей единственной избранницы.

В третьей части наряду с «Русланом и Людмилой», поэмой о любви к русской княжне (Карамзина — незаконная дочь князя Вяземского) и бое за ее (и России) спасение от черных чар, постоянно цитируются «Цыганы» (тема всевластных «роковых страстей»), VIII глава «Евгения Онегина» и «Каменный гость» (писаны пороговой болдинской осенью накануне женитьбы, в расчете с прежней жизнью и с тревожным предощущением новых трагедий) и другие позднейшие сочинения Пушкина. Повышенная плотность ряда упреждающих цитат (и ряда отсылок к событиям, которые случатся позднее, за рамками романа) в известной мере объясняется личной ситуацией писателя: Тынянов знал, что неизлечимо болен и скоро умрет, но не менее твердо знал другое: роман должен быть закончен. И не смертью (ибо поэты не умирают), а бессмертием. Он хотел рассказать не о «житейском поражении» Пушкина, а о торжестве поэта.

Потому будущая поэзия Пушкина входит в роман с самого его начала. Не в том дело, что жизнь подбрасывает мальчику, отроку, юнцу «материалы» для «Скупого рыцаря» (слово «скуп» возникает в первой строке романа, характеризует Сергея Львовича, рыцарские качества в котором тоже обнаружатся), «Капитанской дочки» (домашнее воспитание, дворян, весельчак-гувернер) или «Моей родословной» (брюзжание отца о выскочках Орловых) — кому ж она такого не подбрасывает? Дело в том, что неуклюжий птенец может все это увидеть и расслышать, может угадать в кособрюхом и брызжущем слюной дядюшке — истинного сочинителя (приступ вдохновения, в котором Василий Львович пишет «Опасного соседа», предсказывает те приступы творческого опьянения, что посетят его племянника), может почувать свою причастность великой и «домашней» истории, может ощутить скрытую трагедию (или комедию) во всем, что его окружает и алчет поэтического воплощения. Наконец, может соприкоснуться с тем, что никому более не доступно. Так при московском землетрясении малец видит ожившую каменную статую. Посвященная этому чуду шестая главка второй главы первой части буквально соткана из пушкинских реминисценций. Дело происходит в Юсуповом саду, что оживляет в памяти послание «К вельможе» со всей широтой его исторических ассоциаций, фонтан и «татарская дичь и глушь» напоминают о крымской поэме и менее настойчиво о «Борисе Годунове» (позднее в связи со статуей всплывет слово «нимфа» и далеко и страшно ведущее имя «Диана»), карамзинская статья, объясняющая физическую природу катаклизма, в романном тексте аукается с пушкинским описанием природных катастроф как исторических переворотов (X глава «Евгения Онегина», набросок о гибели Помпеи), более тонкие линии (с учетом развития мотивов в других главках) тянутся к «Медному всаднику» (и вновь к «Борису Годунову»), значимость для творчества Пушкина мотива оживающей статуи общеизвестна... Но реминисценции здесь не только пушкинские: в подтексте главки и «Трилистник в парке» Анненского (отбитый палец ноги восходит

к искалеченной руке Андромеды в «Я на дне», равнодушие скульптуры навечно стихами к царскосельской статуе мира; напомним, что во втором стихотворении трилистника оживает «бронзовый поэт» — Пушкин), и пастернаковское «Так начинают. Года в два...», где «от мамки рвутся в тьму мелодий» (ср. у Тынянова блуждания мальчика по саду и проспавшую чудо Арину), «мерещится, что мать — не мать», «начинаются цыгане» (конечно, и пушкинские) и все это выливается в «Так начинают жить стихом».

Рождение Поэта (а Пушкин и есть Поэт вообще, потому мерцают в подтексте чужие, но из пушкинских выросшие, стихи) связано с нарушением запрета: увидено недозволенное. Превышающая естественные законы (а потому недолима, преступная и не подразумевающая утоления) любовь приходит вместе с творческим даром. За откровение, дар, великую любовь надо будет страшно расплачиваться. Но сколь угодно трудная и скорбная жизнь все равно будет полниться счастьем. В присутствии поэзии обретают истинное значение семья и дом, предки, современники и потомки, Россия и ее история. Поэзия допускает лишь временную смерть, за которой — вне зависимости от «бытового исхода» — следует «второе рождение».

Это чувствует высланный в родную державу (что у всех кругом вызывала «недоверие») и (то есть) на «точную речь» тыняновский Пушкин, когда вдруг ощутив, «что самое чудесное, самое невероятное, никем не известное — все она, родная земля», пройдя через временную смерть в Екатеринославе (спасение, принесенное славным генералом Раевским, напоминает о том, как прежде спасли Пушкина дружба Чаадаева и любовь Карамзиной), он, плывя из Феодосии в Юрзуф, пишет элегию «Погасло дневное светило...», как будто она (для многих открывающая «настоящую» лирику Пушкина) «была последними его стихами».

«Темнота и теплота здесь были весомы и зримы <...> Ночь здесь падала весомо и зримо <...> Теперь, ночью под звездами, крупными и осязаемыми, не в силах унять это видение, на которое он был обречен навсегда, он здесь пал на

колени перед нею». Здесь строки вступления к поэме «Во весь голос» («Мой стих трудом громаду лет прорвет / и явится весомо, грубо, зримо» — тема поэтического бессмертия) соседствуют со строками из предсмертного лирического фрагмента Маяковского («Ты посмотри, какая в мире тишь / Ночь обложила небо звездной данью»), а потому его «любовная лодка» превращается в корабль пушкинской элегии. Реакция публики на предельно искренние и точные пушкинские стихи — «не верили» — вновь отсылают к трагедии Маяковского (после гибели поэта Шкловский писал Тынянову: «Слова были зарифмованы, рифмам не верят») и ее осмыслении в пастернаковском реквиеме («Не верили — считали, — бредни...»), чье название — «Смерть поэта» — преодолевается названием книги, в которой стихи эти появились — «Второе рождение». Вспыхивающий в той же ночи оборот «точность полицейского протокола» вырастает из пушкинских стихов Мандельштама («На полицейской бумаге верже...», «Дикая кошка — армянская речь...»), прямо связанных с финалом «Смерти Вазир-Мухтара», писанных после длительного периода немоты и сложно соотнесенных с недавней (на ту пору) смертью Маяковского. Упоминание Феодосии заставляет вспомнить посвященные этому городу стихи Мандельштама, последняя строка которых варьирует пушкинское «Куда ж нам плыть» и незапланированно предсказывает ночной пейзаж предсмертных фрагментов Маяковского — «Но трудно плыть, а звезды всюду те же». Это и называется бессмертием русской поэзии.

О нем Тынянов думал и писал всю жизнь. Первая из известных нам его работ — студенческий реферат «Литературный источник “Смерти поэта”» (1913; опубликован — 1964). Девятнадцатилетний исследователь установил, что, оплакивая Пушкина, Лермонтов цитировал строки послания Жуковского «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину», посвященные печальной участи Озера: «Зачем он свой давал венец / Сплетать завистникам с друзьями? / Пусть Дружба нежными перстами / Из лавров свой венец свила — / В них Зависть терния вплела; / И торжествуют: растерзали их иглы светлое

чело — / Простым сердцам смертельно зло: / Певец угаснул от печали». Другие строки этого же послания — «И им не разорвать венца, / Который взяло дарованье!» — любимец Тынянова Кюхельбекер сделал эпиграфом к своим «Поэтам», стихам, написанным в пору высылки Пушкина из Петербурга и утверждающим единство не только адресатов (Пушкина, Дельвига, Баратынского), но и всех детей Аполлона: «Так, не умрет и наш союз, / Свободный, радостный и гордый, / И в счастье и в несчастье твердый, / Союз любимцев вечных муз!»

Не станем разматывать нескончаемый свиток ассоциаций, которыми может одарить этот сюжет всех, кто живет русской поэзией и верит в ее бессмертие, в ее будущее. Тынянов в них верил и, умирая в сорок девять лет от мучительного недуга, имел право сказать о себе то, что, по преданию, сказал о безвременно погибшем Грибоедове Пушкин, то, что произносит в его романе Пушкин, отменяя смерть Вазир-Мухтара: «Он сделал свое».

2006

ЖУКОВСКИЙ В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ ТЫНЯНОВА

Личность и поэзия Жуковского привлекали внимание Тынянова на протяжении всего его творческого пути. Крайними веками здесь, видимо, должно признать студенческий реферат «Литературный источник “Смерти поэта”», с одной стороны, и некоторые эпизоды третьей части романа «Пушкин» — с другой. Интерес Тынянова к Жуковскому закономерен: занимаясь историей русской литературы первой половины XIX века, трудно обойти фигуру одного из крупнейших поэтов той эпохи. Существенно другое: в теоретических, историко-литературных и художественных текстах Тынянова Жуковский рисуется весьма поразному.

В генеральной схеме литературной борьбы 1810—1820-х годов Тынянов отводит Жуковскому вполне определенное место: это карамзинист-романтик, чьи баллады служат лишь фоном для подлинно новаторских опытов П. А. Катенина. Модель эта, восходящая к литературным спорам как 1816 (полемика о балладе), так и 1824 года*, вводится Тыняновым не без оговорок: «<...> и в вопросах стиля, и в вопросах тем, и в большом вопросе о лирических жанрах он (Жуковский. — А. Н.) занимает половинчатое положение новатора-реформиста, сглаживающего острые углы литературных вопросов, и не удовлетворяет ни своих друзей, ни врагов <...> В вопросе о поэтическом языке Жуковский занимает непростую и спорную для современников позицию. Заслужив гонение со стороны архаистов за сглаженный стиль, выслушивая от друзей немало горьких истин по поводу своего «дворцового романтизма», он, однако, тоже ищет

* О полемике вокруг баллады (1816) см.: Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959. С. 148—152; об «изоляции» Жуковского в 1824 г. — Вацуро В. Э. «Северные цветы»: История альманаха Дельвига — Пушкина. М., 1978. С. 22—26. Ср. также некоторые мои соображения: Немзер А. «Сии чудесные виденья...»: Время и баллады Жуковского // Зорин А., Немзер А., Зубков Н. «Свой подвиг свершив...» М., 1987. С. 185—188.

выхода в «просторечии», в «народной» лексике, значительно, впрочем, иных, нежели у архаистов»^{*}.

Скептическое отношение к роли Жуковского в литературной борьбе сочетается у Тынянова с пристальным интересом к его стиху. В «Проблеме стихотворного языка» ряд ответственных теоретических положений иллюстрируется примерами из Жуковского: отметим важное для Тынянова рассуждение о «колеблющихся» семантических признаках слова и перемене его значения, строящееся на анализе баллады «Алонзо»^{**}. Несколько огрубляя ситуацию, можно сказать, что для Тынянова-историка Жуковский — герой «отрицательный», для Тынянова-теоретика (и, вероятно, ценителя) стиха — герой «положительный». Эта двойственность отчетливо сказалась в работе Тынянова — романиста. Рассмотрим два связанных с Жуковским эпизода тыняновских романов.

1. «Кот в сапогах»

Имя Жуковского несколько раз возникает в главе «Петербург» романа «Кюхля»: в связи с предысторией пушкинской эпиграммы на Кюхельбекера и их дуэли; в беседе Кюхельбекера с Грибоедовым и Рылеевым; в связи с предполагаемым профессорством Кюхельбекера в Дерпте и др.

^{*} Тынянов Ю. Н. Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 38, 39. Характерна тональность оговорки исследователя, в частности слово «реформист», звучавшее в устах Тынянова не как комплимент. При обсуждении доклада, положенного в основу статьи (Четвертые Тыняновские чтения, Даугавпилс, июнь 1988), М. Л. Гаспаров заметил, что Тынянов не любил Жуковского потому, что тот был новатором, не будучи архаистом. От Тынянова, однако, не были скрыты архаистические тенденции поэзии Жуковского; скорее, его раздражал (и интриговал) недекларативный характер поисков поэта. Пользуясь случаем принести искреннюю благодарность М. Л. Гаспарову, Г. А. Левинтону и Е. А. Тоддесу за ценные замечания.

^{**} Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 87—90.

Действие приурочено к 1818—1820 годам (глава завершается отъездом Кюхельбекера за границу, то есть 8 сентября 1820), однако Тынянов допускает значительные хронологические сдвиги. Так, описанное в 8-й главке восстание Семеновского полка происходило 16—18 октября 1820, то есть после отъезда Кюхельбекера из Петербурга; стихотворение Рылеева «К временщику», упомянутое в 3-й главке, было опубликовано лишь в октябрьской (10-й) книжке «Невского зрителя» за 1820 год, то есть тоже после отъезда Кюхельбекера. Как известно, именно публикация «К временщику» и сопутствовавшие ей обстоятельства вывели недавнего провинциала Рылеева на литературно-общественную авансцену. Приехавший в Петербург в начале 1819 Рылеев ни в коей мере не мог восприниматься Кюхельбекером как авторитет. Не мог он и произносить монолог, точно предсказывающий статьи Кюхельбекера 1824 года. Ср. «— И сколько времени будет это продолжаться <...> этот вой похоронный в литературе? Жеманство это? плач по протекшей юности безостановочный?»* и: «Все мы взапуски тоскуем о своей погибшей молодости; до бесконечности жуем и пережевываем эту тоску и наперерыв щеголяем своим малодушием в периодических изданиях»**. Таким образом, переход Кюхельбекера под знамена «славян», датированный самим поэтом мартом 1824***, сдвинут на несколько лет вперед. Напомним, однако, что в марте 1824 Кюхельбекер лишь *обнародовал* свои новые («младоархаистские») воззрения; сложились же они осенью 1821 — весной 1822 в Тифлисе в результате тесного общения с третьим участником вымышленного Тыняновым эпи-

* Тынянов Ю. Н. Кюхля. Смерть Вазир-Мухтара. М., 1981. С. 45; далее ссылки на это издание даются в скобках.

** Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 456. Заметим, что не только в 1819—1820, но даже и в 1824—1825 годах антикарамзинизм Рылеева не был столь ярким и последовательным, как у группы Катенина, Грибоедова, Кюхельбекера. Политический радикализм отнюдь не вел Рылеева к последовательному литературному архаизму: его литературная теория и практика были неизменно эклектичны.

*** Кюхельбекер В. К. Указ. соч. С. 499.

зода — Грибоедовым (архаистическая позиция Грибоедова была ясна уже в 1816). Строя монолог Грибоедова («Лекарство есть <...> надобно в литературе произвести переворот. Надобно сбросить Жуковского с его романтизмом дворцовым, с его вздохами паркетными. Простонародность — вот оплот. Язык должен быть груб и неприхотлив ...» — 45*), Тынянов реконструирует грибоедовские уроки Кюхельбекеру (не исключено, что подобные разговоры велись не только в Тифлисе, но и в период петербургского знакомства, т. е. до отбытия Грибоедова в Персию 28 августа 1820). «Сгущая» хронологию, Тынянов выстраивает устойчивую антитезу: Жуковский — Рылеев, Грибоедов, Кюхельбекер. Реальность изменений, происходивших в жизни и творчестве поэтов, им сознательно игнорируется.

Если в 3-й главке Тынянов перенес в 1818—1820 годах черты литературной ситуации 1824—1825 годов, то в главке 2-й он спроецировал в ту же эпоху мотивы еще более поздних лет. Точно описав восторженное отношение Кюхельбекера к Жуковскому в 1817—1818 годах**, Тынянов переходит к портрету старшего поэта: «Жуковский жил в уютной холостой квартире, ходил в халате, курил длинный чубук. С ним жил только слуга Яков, спокойный и опрятный, неопределенных лет, с серыми мышинными глазами, который неслышно похаживал по комнатам в мягких туфлях. Жуковский был еще не стар, но уже располнел бледной полнотой от сидячей жизни. Небольшие глаза его, кофейного цвета, заплыли. Он был ленив, мягок в движениях, лукаво вежлив со всеми и, когда ходил по комнате, напоминал сытого кота» (43).

* В контекст типовых обвинений в адрес Жуковского вмонтирована цитата из футуристического манифеста «Пощечина общественному вкусу». Ср.: «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч., и проч. с Парохода Современности». Цит. по: *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1939. Т. 1. С. 399.

** Это отношение было выражено в статье «*Coup d'oeil sur l'état actuel de la littérature russe*» // *Le Conservateur impartial*. 1817. № 77; перевод под названием «Взгляд на нынешнее состояние русской словесности» — *Вестник Европы*. 1817. Ч. 95. № 17 и 18; ср.: *Кюхельбекер В. К.* Указ. соч. С. 434—435.

Ироничное описание, в котором «случайные» мотивы (уют, опрятность, «мышинные» глаза Якова, его неслышная походка и мягкие туфли, полнота Жуковского, его заплывшие глаза, мягкость в движениях, лукавство) исподволь подводят к ключевому образу («напоминал сытого кота»), несомненно, полемически ориентировано на стереотипное представление о позднем Жуковском, сложившееся во второй половине XIX века благодаря усилиям мемуаристов и официальных историков литературы. Интересно другое: портрет, нарисованный Тыняновым, представляет собой вариацию на тему, заданную самим Жуковским в сходных финалах его поздних сказок:

Кот

Остался при дворе и был в чины
Произведен, и в бархатных являлся
В дни табельные сапогах. Он бросил
Ловить мышей, а если и ловил,
То это для того, чтобы немного
Себя развлечь и сплин, который нажил
Под старость при дворе, воспоминаньем
О светлых днях минувшего рассеять.

(«Кот в сапогах», 1845)

Серый волк

Душою в душу жил с царем Иваном
Демьяновичем, нянчился с его
Детьми, сам, как дитя, резвился с ними,
Меньшим рассказывал нередко сказки,
А старших выучил читать, писать
И арифметике, и им давал
Полезные для сердца наставленья.

*(«Сказка об Иване-царевиче
и Сером Волке», 1845)**

* Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 3. С. 43, 81. Впервые «автопортрет» в образе старого ученого зверя-наставника был набросан Жуковским в отрывке 1831 г. «Война мышей и лягушек» (крыса Онуфрий); см.: Вольпе Ц. С. Примечания

Ирония Тынянова отражает мягкую самоиронию позднего Жуковского, легко узнаваемого и в Сером Волке, и в Коте в сапогах*. Важным мотивом автохарактеристик Жуковского является его (и, соответственно, его персонажей) придворно-педагогическая деятельность. В 1817 поэт только начал давать уроки русского языка принцессе Шарлотте (будущей императрице Александре Федоровне); многочисленные нападки его педагогическая служба вызвала несколько позже. Для самого Жуковского вехой здесь был 1825 год, когда он стал наставником великого князя Александра Николаевича (будущего Александра II): амплу педагога-придворного срослось с Жуковским окончательно в 1830-е годы.

Педагогические мотивы, обнаруживающиеся в подтексте тыняновского портрета, находят соответствие в других фрагментах главы «Петербург». Важная для романа в целом антитеза «покой — порыв» получает здесь специфическую огласовку: покой ассоциируется с педагогической деятельностью, порыв — с литературой. Так, глава открывается письмом «добротного директора» Е. А. Энгельгардта, в котором отчет о житье Кюхельбекера («как сыр в масле») начинается с рассказа о его службе в благородном пансионе. Литература в письме Энгельгардта предстает извинительной причудой «успокоившегося» героя. Аналогично суждение тетки Брейткопф, довольной тем, что племянник дружен с «Жуковским и еще там разными литературными лицами, которые, однако, имеют значение!» (41)**.

// Жуковский В. А. Стихотворения: <В 2 т.> Л., 1940. Т. 2. С. 473—475.

* Г. А. Левинтон заметил, что другим подтекстом «кошачьего» эпизода могло послужить письмо Пушкина брату Льву Сергеевичу от 27 марта 1825 г., передающее впечатление поэта от повести Антония Погорельского (А. А. Перовского) «Лафертовская маковница»: «<...> теперь и брежу Трифоном Фалалеичем Мурлыкиным. Выступаю плавно, зажмуря глаза, повертывая голову и выгибая спину» — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1979. Т. 10. С. 105.

** Там же мотив из «гастрономического» ряда, вновь готовящий образ кота: «<...> накладывала в кофе столько сливок, что рассеянный Вилли давился». Ср. выше: «как сыр в масле». В этой связи нетривиально звучит тема обжорства

зывает Кюхельбекеру, что он «должен послать к черту все благородные пансионы и заниматься только литературой» (44).

Следующая главка (в которой Грибоедов и Рылеев перевоспитывают Кюхельбекера) открывается словами: «И в самом деле учительство начинало надоедать Вильгельму». Наконец, в завершающей 10-й главке тетка Брейткопф советует Вильгельму, воспользовавшись протекцией Жуковского, стать профессором в Дерпте. «Профессура в Дерпте, зеленый садик, жалюзи на окнах и лекции о литературе. Пусть проходят годы, которых не жалко. Осесть. Осесть навсегда» (59). Герой, однако, выбирает не педагогический покой, постоянно связываемый Тыняновым с фигурой Жуковского*, а литературу и странствия. Конфликт «Теона и Эсхина» получает разрешение и оценку, противоположные авторским. Выбор покоя (педагогики) осмысливается как измена литературе.

Такое противопоставление Кюхельбекера Жуковскому не описывает их реальных отношений. В этой связи интересно, что Тынянов игнорирует заведомо известный ему источник — письмо Жуковского к Кюхельбекеру 1823 года, в котором старший поэт отговаривает младшего от самоубийства. Между тем возникающий в письме мотив пистолета играет важную роль и в мотивной структуре романа (ср. пистолет, в который набился снег, в сцене дуэли с Пушкиным, поеди-

в пушкинской эпиграмме («<...> объелся я <...> И кюхельбекерно, и тошно»): поэтическое общение благополучных педагогов близко к обжорству и вызывает скуку и тошноту. Подчеркнем, что речь идет не о пушкинском тексте, но о его обыгрывании в романе Тынянова.

- * Существенно, что дерптским профессором, а также воспитателем великих князей был и другой антагонист Кюхельбекера — Г. А. Глинка. Ср. характерные детали интерьера его кабинета: «На видном месте висел портрет Карамзина (лейтмотив романа, восходящий к взглядам Грибоедова, о чем см. ниже, — связь карамзинизма и деспотизма. — А. Н.) с его собственноручной надписью. На столе в чрезвычайном порядке лежали книги, какая-то рукопись и стояли портретики великих князей в военных костюмчиках, с неуклюжими детскими надписями» (104). Несомненно, для Тынянова значима устойчивая в русской культуре, хотя и восходящая к немецкому романтизму, антитеза: энтузиаст-литератор — профессор-филистер.

нок с «чеченом» в главе «Кавказ», неудачное покушение на великого князя Михаила Павловича и пр.): «Сделать из себя кусок мертвечины, в котором будут гнездиться несколько минут черви, весьма легко: первый глупый слесарь даст вам на это средства, продав дурной пистолет»**.

Аналогично Тынянов опускает важные документы в финале романа. Упомянув о литературном завещании Кюхельбекера, продиктованном Пушкину 3 марта 1846 (200—201), он обходит другой вариант литературного завещания — письмо Кюхельбекера Жуковскому от 20 декабря 1845 года***. Вместо последнего «прости» Кюхельбекера, обращенного к пережившему его Жуковскому, роман венчает «встреча» героя с умершим, но вечно молодым Пушкиным. Жуковский же в «Кюхле» остается на роли «кота в сапогах», заданной не только историко-литературной концепцией Тынянова, но и сказкой старшего поэта.

Насколько важен для Тынянова был этот текст, свидетельствует его новое появление в романе «Пушкин»: «Потом Жуковский подарил ему книгу своих стихов. Жуковский был высок ростом, длинные волосы падали на лоб, он был смешлив и говорлив. <...> Жуковский, осмотревшись, тотчас сказал о директоре, что он похож на кота. И в самом деле он был похож на кота — плавного, сытого и потому доброго»****. Тынянов полемизирует с эпизодом из «Кюхли»: внешность Жуковского в «Пушкине» отрицает его внешность в «Кюхле», а маска сытого кота переадресуется другому педагогу — Энгельгардту, вражда которого с юным Пушкиным является одним из лейтмотивов третьей части тыняновского романа*****.

* Об иронических обертонах этого мотива см.: Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. SVD: жанр мелодрамы и история // Тыняновский сборник. Первые Тыняновские чтения. Рига, 1983. С. 73.

** Русская старина. 1875. Кн. 7. С. 364.

*** См.: Кюхельбекер В. К. [Соч.: В 2 т.] Л., 1939. Т. 1. С. XXVII—XXVIII; Дневник В. К. Кюхельбекера. Материалы к истории русской литературной и общественной жизни 10—40 годов XIX века. Л., 1929. С. 313—314.

**** Тынянов Ю. Пушкин. Л., 1976, С. 383.

***** Ср. эпизоды, в которых Энгельгардт выслеживает и настигает Пушкина и Марию Смит — Тынянов Ю. Пушкин.

2. Чечерейцы

11-я главка четвертой главы «Смерти Вазир-Мухтара» — внутренний монолог Грибоедова о Кавказе, строящийся на цитатах из русской поэзии: «Ода на день восшествия <...> ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны» (1748) М. В. Ломоносова, ода «На возвращение графа Зубова из Персии» Г. Р. Державина, послание Жуковского «К Воейкову», повесть П. Г. Ободовского «Орсан и Лейла». Особую роль играют здесь тексты Державина и Жуковского: Тынянов прибегает к двойному цитированию, отсылая не только к самим стихам, но и к пушкинскому примечанию 8 к «Кавказскому пленнику». Полемическая отсылка к первой из южных поэм Пушкина работает на ключевое для романа противопоставление: Пушкин — Грибоедов.

Пушкинское примечание приурочено к описанию Кавказа (формально — к стиху «Белел на небе голубом»)*. Вступая в поэтическое соревнование с Державиным и Жуковским, Пушкин приводит их тексты как высокие образцы, цитирует две строфы державинской оды и 54 строки послания Жуковского, стремясь дать полную информацию о достижениях предшественников. Иначе обстоит дело в романе Тынянова, где цитирование выборочно и концептуально и сопровождается ироническим комментарием героя.

«Тотчас же Державин дал в описании Кавказа довольно верное изображение альпийской страны:

Как серны, вниз склонив рога,
Зрят в мгле спокойно под собою
Рожденье молний и громов.

Л., 1976. С. 398—399, 417, 436—437. Об этой сюжетной линии см. также во второй части статьи «Из наблюдений над романом Тынянова «Пушкин». В уже упоминавшейся «Войне мышей и лягушек» Жуковского, где разрабатывается сюжет «Мыши, хоронящие кота», Пушкин запечатлен в образе поэта-мышонка Клим, по прозвищу Бешеный Хвост, в итоге съеденного котом Мурлыкой.

* Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 4. С. 103—105.

И особенно удалась ледяному старцу* картина альпийских льдов:

Там солнечны лучи средь льдов,
Средь вод играя, отражаясь,
Великолепный кажут вид (317).

У читателя, знакомого с державинским текстом лишь по роману Тынянова, должно сложиться представление, будто ода написана белым стихом. На самом же деле здесь обыгрывается державинский прием — в оде не совпадают строфическое и рифменное членение (схема: АБАБВгВгДе // ДеЖзЖз-ИкИк). Цитируются три последних стиха пятой строфы и 2-3-4 стихи строфы шестой; место же 1 стиха шестой строфы, рифмующегося у Державина со стихом 9 строфы пятой («Ты зрел, как ясною порою»**), занимает ремарка о «ледяном старце». Стих деформирован и тем самым иронически снижен. Если учесть, что ломоносовская ода подвергнута исторической критике (картина, в ней воссозданная, не соответствует политической реальности 1730—1740 годов), а строки Ободовского — критике «географической»***, то суть грибоедовского монолога ясна: русская поэзия не увидела истинного Кавказа, подобно тому, как не поняла Кавказа российская государственная мысль. Герой стоит в оппозиции как к поэтической традиции, в рамках которой для него существуют Ломоносов, Державин, Жуковский (а следовательно, и автор «Кавказского пленника») и Ободовский****, так и к восточной политике

* Образ «ледяного старца» корреспондирует не только с цитируемыми ниже строками, но и с общеизвестной гравюрой С. Тончи, где Державин изображен на фоне ледяных громад.

** *Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957. С. 257.*

*** «...Что на высоте семнадцати тысяч футов сох дуб, это было сомнительно. Не мог туда попасть дуб. Впрочем, ханство Эриванское еще не было завоевано» (318).

**** В «Смерти Вазир-Мухтара», где голос рассказчика постоянно взаимодействует с голосом героя, отчетливо виден прием остранения. Разрушаются поэтические, исторические, политические стереотипы, и «экзотический» материал (Кавказ,

российской монархии. Цитата из Жуковского скрепляет темы поэтической и политической оппозиционности. Цитируются лишь несколько строк: «Жуковский попробовал было набросать краткий список и утверждал, что там

Гнездится и балкар, и бах,
И абазех, и камукинец,
И карбулак, и абазинец,
И чечереец, и шапсуг,

что они, как серны, скачут по скалам, а дома курят трубки» (318)*. Ремарка контаминирует разные строки (ср.: «Как серны скачут по горам» и «И козы легкими ногами / Перебегают по скалам»); вторая часть ремарки отсылает к подробному описанию жизни в аулах (десять строк). Тынянов выделяет в тексте Жуковского ту же реалию, что была у Державина («серна»), скрепляя разные произведения в единый, с точки зрения героя — ложный поэтический текст о Кавказе**. Иронически сокращенная перефразировка строк о жизни в аулах противопоставлена «подлинному» описанию быта горцев в грибоедовских «Хищниках на Чегеме», где противопоставление: горы (деятельность) — аул (покой) — значимо отсутствует***.

Персия) предстает как бы увиденным впервые. Не случайно в романе развернуты некоторые толстовские мотивы, исследование которых — тема отдельной работы. Для Тынянова важно не только «следование» Толстому, но и художественная фиксация связи: архаисты (Грибоедов) — Толстой — Хлебников (?). Ср. концепцию толстовского архаизма в работах Б. М. Эйхенбаума.

* Ср.: Жуковский В. А. Указ. соч. Т. 1. С. 191; Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 4. С. 104.

** Державин и Жуковский вводят кавказские пейзажи с помощью одного и того же оборота: «Ты зрел...» В пушкинском примечании, с которым и спорит тыняновский герой, соседство текстов подчеркивает общность приема.

*** «Хищники на Чегеме» резко полемичны по отношению к «Кавказскому пленнику». Идея возможной свободы «русского европейца» здесь отвергается: «Узы — жребий им приличный, В их земле и свет темничный! И ужасен ли обмен? Дома — цепи! вчуже — плен!» — Грибоедов А. С. Соч. М., 1988. С. 344.

Перечень народностей подвергается «этнографической» критике: «Иноземная, барабанная музыка имен была превосходная и слишком щедрa, потому что камукинцев и чечерейцев — таких племен на Кавказе не было. Были еще *кумикинцы* (выделено Тыняновым. — А. Н.), а чечерейцев и вовсе не бывало. Гнездиться они, стало быть, не могли» (318). Несоответствующие народности упоминаются еще трижды: «Война же на Кавказе шла все время, не то с *камукинцами*, не то с *чечерейцами*. И если не Котляревский, так кто-нибудь другой “губил, ничтожил племена”», по восторженному выражению Пушкина*.

Никто, собственно, и не задавался вопросом, как это так и чего ради идет она, эта постоянная война? Каждый раз по донесениям явствовало: имеем успех и приводим к покорности такие-то племена, не то *камукинцев*, не то *чечерейцев*.

А война тянулась, и опять воевали — может быть, даже те же чечерейцы. Нессельрод же все вообще племена на Кавказе называл: *les cachetiens*, так как помнил кисловатый вкус кахетинского». Для Нессельрода Кавказ является не реальностью, но звуком. Замена «чечерейцев» на «*les cachetiens*» актуализирует связанные с вице-канцлером гастрономические мотивы**.

В приведенной цитате важны слова «барабанная музыка имен», отсылающие к двум текстам — политическому и литературному. Первый — письмо Грибоедова к С. Н. Бегиче-

* Отсылка не только к эпилогу «Кавказского пленника» (Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 4. С. 102), но и к негативной оценке его П. А. Вяземским в письме к А. И. Тургеневу от 27 сентября 1822: «Мне жаль, что Пушкин окровавил последние стихи своей повести. Что за герой Котляревский, Ермолов? Что тут хорошего, что он,

как черная зараза,
Губил, ничтожил племена?

От такой славы кровь стынет в жилах и волосы дыбом становятся». Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. 2. С. 274.

** Ср.: «...Дипломаты поднимали в своих бокалах не портвейн или мадеру, а Пруссию или Испанию» или вопрос Нессельрода о персидских фруктах в ходе обсуждения грибоедовского проекта (251, 254).

ву от 7 декабря 1825 с известной формулировкой о борьбе «горной и лесной свободы с барабанным просвещением»^{*}. Второй же — дневниковая запись Кюхельбекера от 21 февраля 1832: «Из лучших строф (восьмой главы “Евгения Онегина”. — А. Н.) 35-я, свидетельствующая, что Ал. Пушкин племянник В. Пушкина, великого любителя имен собственных: особенно мил *Фонтенель* с своими “твореньями” в этой шутовской (выделено Кюхельбекером. — А. Н.) шутке»^{**}.

Ироническое рассуждение Кюхельбекера оказалось важным для теоретических построений Тынянова. В «Проблеме стихотворного языка» он писал: «Сила лексической окраски имен очень велика; ими дается как бы лексическая тональность произведения»; далее, за примерами «античной тональности» у Ронсара и «варварской тональности» у Буало следовало замечание: «Ср. частое применение *пересчета имен* (выделено Тыняновым. — А. Н.) у карамзинистов» и примеры из «Путешествия NN в Париж и Лондон» И. И. Дмитриева и обсуждаемой Кюхельбекером XXXV строфы восьмой главы «Евгения Онегина»^{***}. Героем «Путешествия NN...» был В. Л. Пушкин. Кюхельбекер же, помянув Пушкина-старшего, имел в виду его полемические послания «К В. А. Жуковскому» и «К Д. В. Дашкову», содержащие примечательные перечни имен: «Вергилий и Гомер, Софокл и Эврипид, / Гораций, Ювенал, Саллюстий, Фукидид» (в первом); «Сен-Пьер, Делиль, Фонтан мне были там знакомы» и «Что с восхищением читал я Фукидида, / Тацита, Плиния — и, признаюсь, “Кандида”» (во втором)^{****}.

Имена эти задают, пользуясь выражением Тынянова, «карамзинистскую лексическую тональность» посланий, они — свидетельство истинного просвещения, неотрывного от европейской цивилизации и противного «староверству», озабоченному славянскими словами. Слог В. Л. Пушкина, бравящего чужеземными именами, полемичен по отношению

* Грибоедов А. С. Указ соч. С. 525.

** Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 10—102; ср.: Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 5. С. 157.

*** Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. С. 96—97; ср. там же — с. 83.

**** Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971. С. 665, 667.

к слогу шишковистов с их совсем иной «лексической тональностью». Афористичная концовка послания к Жуковскому «Нам нужны не слова — нам нужно просвещение» была высмеяна А. А. Шаховским в «Расхищенных шубах» и сурово осуждена А. С. Шишковым в «Присовокуплении к Рассуждению о красноречии Священного Писания». Последний утверждал, что под просвещением В. Л. Пушкин как раз понимает слова (прежде всего имена). Тынянов усмотрел глубинное родство сентенции Грибоедова о «барабанном просвещенье» с критикой старшими архаистами, а затем и Кюхельбекером, поэтики именного перечня. При этом само слово «просвещение» ушло в подтекст. Совмещение источников указывало на политический аспект грибоедовского антикарамзинизма*.

Заметим, однако, что рассуждение о собственных именах в «Проблеме стихотворного языка» Тынянов начинает с примеров из стихов Мандельштама, где «лексическая окраска слов “ласточка, подружка” и слова “Антигона” связаны по противоположности лексических стихий**». Соображения о лексической окраске стихов Мандельштама и о роли в них иностранных слов будут вскоре развиты Тыняновым в статье «Промежуток»: «...у Мандельштама вещь становится стиховой абстракцией» (ср. судьбу «чечерейцев», стиховая абстрактность которых и вызывает протест тыняновского Грибоедова), а также: «...он любит собственные имена, потому что это не слова, а оттенки слов».

Далее Тынянов отсылает к признанию Мандельштама в стихотворении «Чуть мерцает призрачная сцена...» и приводит примеры из стихотворений «Tristia» и «Феодосия», дабы заключить выводом: «Достаточно маленькой чужеземной прививки для этой восприимчивой стиховой культуры, чтобы “расставанье”, “простоволосых”, “ожиданье” стали латынью вроде “вигилий”, а “науки” и “брюки” стали

* Об этом см.: Лотман Ю. М. А. С. Пушкин: Биография писателя. Л., 1982. С. 216; Лотман Ю. М. Архаисты — просветители // Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 205—206.

** Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. С. 96.

“чебуреками”^{*}. Обращает на себя внимание не только то, что в «Смерти Вазир-Мухтара» Тынянов обошелся со словом Жуковского «чечерейцы» по принципам поэтики Мандельштама, т. е. «окрасил» им монолог Грибоедова, но и созвучность экзотизмов (чечерейцы — чебуреки).

Неожиданная встреча Жуковского и Мандельштама вновь заставляет отметить внутренний конфликт Тынянова-историка и Тынянова-теоретика. Если в «Архаистах и Пушкине» Тынянов с плохо скрытым раздражением писал: «В неисторическом плане легко, конечно, говорить о том, что “переводы Жуковского — самостоятельные его произведения” и что ценность их не уменьшается от того, что они переводы...—»^{**}, то в «Промежутке» он сочувственно замечал о Мандельштаме: «Его работа — это работа почти чужеземца надлитературным языком»^{***}. Показательно, что выявленные Тыняновым особенности поэтики Мандельштама (экзотизм, задающий лексическую тональность стихотворения и превращающий обыденные слова в «чужеземные»), были сравнительно недавно обнаружены при анализе баллады Жуковского «Замок Смальгольм, или Иванов вечер»^{****}.

1990

^{*} Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 189, 190.

^{**} Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. С. 39—40.

^{***} Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 190. Ср. сочувственное цитирование дневниковой записи Кюхельбекера (8 февраля 1833) о правильности слога в первой главе «Евгения Онегина», выдающей в авторе иностранца, — Тынянов Ю. Пушкин и его современники. С. 94; ср.: Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 228. Двойственность подхода к работе поэта, прививающего к русской словесности иноземную традицию, вероятно, связана с острым интересом Тынянова к общим проблемам «иностранец в России» и «русский в Европе». Об этом см.: Тоддес Е. А. Неосуществленные замыслы Тынянова // Тыняновский сборник. Первые Тыняновские чтения. С. 29—36.

^{****} См.: Эткинд Е. Г. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1973. С. 103 (об эпитете «анкрам-морская»); Аверинцев С. С. Размышления над переводами Жуковского // Жуковский и литература конца XVIII—XIX века. М., 1988. С. 262—264.

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД РОМАНОМ ТЫНЯНОВА «ПУШКИН»

I. Явление героя

Роман «Пушкин» открывается простым предложением: «Маиор был скуп»*, и только в конце первой главки мы узнаем фамилию прежде подробно описанного «маиора»:

«...указав на вино казачку, сказал нежно и так, чтобы слышали окружающие:

— Да ты адрес, дурачок, помнишь? Ну конечно, не помнишь. Повтори же: рядом с домом графини Головкиной, дом гвардии маиора Пуш-ки-на. Там тебе всякий скажет. Нет, ты, дурак, не запомнишь. Я уж запишу, ты у бутюшника спроси» (4). Реплика маиора несомненно значима — в ней не только намечается идентификация персонажа (читатель, не обремененный специальными знаниями, не обязательно должен здесь же угадать в нем Сергея Львовича), но и вводится фамилия главного героя. Графическая подача «заветного имени» (дефисное написание по слогам), с одной стороны, имитирует особый характер интонации маиора, представляющего фигурой комической, с другой же, в плане автора, указывает на смысловую важность момента — первое явление героя. «Двупланность» эпизода поддержана его цитатной природой. Речью и поведением маиор Пушкин повторяет известного литературного персонажа, состоявшего в том же чине.

«“Послушай, голубушка, — говорил он обыкновенно, встретивши на улице бабу, продававшую манишки: — ты приходи ко мне на дом; квартира моя в Садовой; спроси только: здесь ли живет маиор Ковалев — тебе всякой покажет”. Если же встречал какую-нибудь смазливенькую, то давал ей сверх того секретное приказание, прибавляя: “Ты спроси, душенька, квартиру маиора Ковалева”»**.

* Тынянов Юрий. Пушкин. Л., 1976. С. 3; далее страницы этого издания указываются в тексте в скобках.

** Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: <В 14 т.>. <Л.>, 1938. Т. 3. С. 53.

На первый взгляд, цитата представляется совершенно немотивированной — особенно на фоне двух других реминисценций, появляющихся в первой главке. Гораздо менее очевидная отсылка к пушкинскому «Гробовщику» («Шли какие-то немцы-мастеровые...» — 4) может быть объяснена как «обстоятельствами места» (майор движется от Немецкой улицы к Разгуляю), так и понятной общей «пушкинизированностью» повествования. Почти столь же слабая отсылка к «Бедной Лизе» («Вскоре он купил у девочки сельский букет» — 4; ср. первую встречу Лизы с Эрастом) характеризует «модное» сентиментальное поведение персонажа и в какой-то мере сигнализирует о важности карамзинской темы в дальнейшем ходе романа. Между тем обладающая явными чертами смыслового пуанта гоголевская реминисценция подкреплена менее отчетливыми отсылками к «Носу». Повесть эта оказывается главным претекстом первой главки.

Перемещение майора от окраины (Немецкая улица) к центру Москвы сопровождается резким изменением его облика. Если в периферийном пространстве персонаж суетлив, осторожен и готов к неприятностям («Майор юркнул в калитку. Шел он довольно свободно, но было видно, что опасается, как бы его не окликнули» — 3), то, «выйдя на бульвар, он преобразился» (4). Это сопровождаемое метаморфозой движение не только дублирует обычный путь майора Ковалева (от Садовой к Невскому проспекту), но и ассоциируется с сюжетом повести Гоголя (тушующийся безносый Ковалев — Ковалев торжествующий по возвращении носа). Во II и III главках «Носа» (Ковалев до и после своего конфуза) повторяются (разумеется, с полярной окраской) две детали — извозчик («Как на беду, ни один извозчик не показывался на улице...» и «взял извозчика») и кондитерская, где майор проверяет, на месте ли его нос («К счастью, в кондитерской никого не было...» и «поехал прямо в кондитерскую»^{*}). Обе присутствуют и у Тынянова, причем в той же последовательности и с теми же функциями. «Здесь он стал нанимать

^{*} Там же. С. 54, 74.

дрожки, торгуясь с извозчиком, причем лицо его сделалось необыкновенно черствым» (4) — это не только очередное свидетельство скупости майора, значим акцент на изменении его лица. Роль кондитерской исполняет винный погреб, где, приобретая товар, майор явно себя демонстрирует. В эпизодах с извозчиком и в винном погребе тыняновский майор совмещает в себе черты Ковалева до и после возвращения носа: извозчик есть, но словно бы «не совсем» (с ним надо торговаться); торжество в винном погребе отягощено тем же мотивом скупости.

Наконец, но не в последнюю очередь, значима тождественность чинов у персонажей Гоголя и Тынянова, при этом тождественность тройная: формальная (по табели о рангах), графическо-акустическая (маркированная после Гоголя «старинная» форма «майор» вместо «майор») и семантическая — оба персонажа не вполне «майоры». Ср.: «Ковалев был кавказский коллежский асессор. Он два года только еще состоял в этом звании и потому ни на минуту не мог его позабыть; а чтобы более придать себе благородства и веса, он никогда не называл себя коллежским асессором, но всегда майором»^{*} и «Гвардии майор, или, вернее, — капитан-поручик, уже год как был в отставке и служил в кригс-комиссариате, так что и форма его была не совсем гвардейская, но он все еще называл себя: гвардии майор Пушкин» (4; зачин второй главки).

Тождество это необходимо Тынянову для решения двух задач. Во-первых, оно определенным образом характеризует (дискредитирует) Пушкина-отца. Ковалев, приобретая «чин асессорский, толико вожденный», становится потомственным дворянином. Пушкин, «называя себя гвардейцем в кригс-комиссариатском сертуке, <...> как бы намекал на причины отставки и временность ее. На деле он должен был выйти в отставку, так же как и брат его Василий Львович (первое упоминание этого персонажа. — А. Н.), потому что для гвардейской жизни не хватало средств, а кригс-комиссариат давал жалованье.

^{*} Там же. С. 53.

У него вместе с матерью, братом и сестрами были земли в Нижегородском краю. Село Болдино было настоящая боярская вотчина...» (4—5). Так вводится пушкинская тема противопоставления старого дворянства и новой аристократии, оскудения старинных родов. При этом служащий ради жалования и сходящийся с разночинцем Ковалевым Пушкин-отец не может, опять-таки уподобляясь гоголевским персонажам, забыть о своем чине. Этот смысловой комплекс возникает на страницах романа несколько раз — в частности, с прямыми отсылками к «Моей родословной» (в свою очередь вызывающей в памяти другие тексты Пушкина и его «аристократический» биографический миф). «Со времен мужнина падения Ольга Васильевна (мать Сергея Львовича. — А. Н.) не переставала осуждать Екатерину и в особенности Орловых:

— Графы! Конюхи, им с кобылами возиться да на кулачках биться.

Законным царем она считала Петра Третьего и ворчала, когда при ней называли из усердия Екатерину матушкой:

— И матушка и батюшка!» (38). Так же рассуждает и Сергей Львович в пору реформ Сперанского: «Порою он ворчал у камина, совсем как матушка Ольга Васильевна. Однажды он даже дословно ее повторил: фыркая, сказал, что все несчастья начались с Орловых, — полезли в знать, и началась неразбериха» (113). И несколько позже, в связи с тяжбой о Михайловском: «Наконец он дошел до того, что объявил единственным царствованием прямо благородным недолгое царствование Третьего Петра (отметим пушкинскую инверсию. — А. Н.) <...>

— А потом пошли *tous ces coquins*, все эти плуты, конюхи, которые кричат во все горло — а *gorge deployee*, — а о чем кричат? Бог весть. И теперь с кем говорить? *Chute complete!*» (141). Ср.: «Мой дед, когда мятеж поднялся / Средь петергофского двора, / Как Миних, верен оставался / Паденью третьего Петра. / Попали в честь тогда Орловы, / А дед мой в крепость, в карантин. / И присмирел наш род суровый, / И я родился мещанин»*. Другая реминисценция пушкинско-

* Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977. Т. 3. С. 198.

го стихотворного памфлета возникает несколько раньше. В связи с расспросами Александра о деде (с понятной путаницей: сын спрашивает о деде Аннибале, а отец вспоминает своего отца) Сергей Львович ищет старинные бумаги: «— Пропала!

Оказалось, пропала родословная, целый свиток грамот, который передал ему на хранение, уезжая, Василий Львович» (65). Ср.: «Под гербовой моей печатью, / Я кипу грамот схоронил»*, при этом продолжение строфы («И не якшаюсь с новой знатью») перекликается с появляющимися позднее (приведенными выше) рассуждениями Сергея Львовича. Отметим также, что при описании реакции Сергея Львовича на реформу Сперанского цитируются сатирические стихи Акима Нахимова и соответственно вновь возникает тема «ассессорского» (то есть «маиорского») чина: «Стихотворения были довольно острые. Одно — о канцелярском плаче, называлось “Элегия”:

Восплачь, канцелярист, повытчик, секретарь!

В нем был едкий стих, который сразу вошел в поговорку:

О чин ассессорский, толико вожделенный!

Стихотворение было, впрочем, написано более в насмешку над приказными и, видимо, в защиту указа, но чиновники на первых порах не разбирались и переписывали все, что попадалось об указах, “яко противудейственное”» (112—113).

Это свидетельство не столько о «глупости» чиновников, сколько о принципиальном различии речи «практической» и речи «поэтической». Так и гоголевское слово «маиор» в первой и второй главках живет по «поэтическим» законам: за ним нет прямого смысла, но оно определенным образом окрашивает текст**, выражаясь по-набоковски, его

* Там же.

** Ср. тыняновские положения об именах собственных как носителях лексической окрашенности и колеблющихся при-

«гоголизирует». Сергей Львович пародийно предсказывает и в какой-то мере детерминирует соответствующие черты мировоззрения и жизнетворчества сына.

Сходным образом другой отмеченный выше и также связанный с гоголевской повестью мотив — передвижение как превращение — предсказывает постоянные замечания о «быстроте» Пушкиных, их «охоте к перемене мест»; ср. хотя бы: «У него в крови была эта легкость передвижения» (о Сергее Львовиче, в связи с кратким переездом из Москвы в Петербург — 30); неожиданное решение Василия Львовича ехать в Париж (с показательным «Василий Львович преобразился» — 49); «Как все Пушкины, он был скор на переходы» (о Василии Львовиче, собравшемся в Петербург; здесь фиксируется и перемена состояния духа — 138). Эта мобильность (страсть к перемещениям, быстрая смена эмоциональных состояний, изменение поведенческой манеры) осмысливается Тыняновым (а затем и его читателем) как «жизненный» аналог важнейшей особенности творчества главного героя романа — «необычной по размерам и скорости эволюции его как поэта»*. Однако тема «семейного сходства» (как в плане пушкинского родового мифа, связанного с его концепцией истории русского дворянства в императорскую эпоху, так и в плане «катастрофической эволюции» пушкинского творчества**) могла быть развернута и без об-

знаков: Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 83 и сл.

* Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 122 (статья «Пушкин», 1928).

** Первая фраза романа намечает и иной — также чрезвычайно значимый для романа как целого — аспект «семейного сюжета», а именно «скупость» Сергея Львовича. Эта черта прототипа хорошо известна по многим мемуарам, в романе она фиксируется постоянно. Ставя тему «скупости» в зачин, Тынянов тем самым придает ей особое значение: «скупость» — причина будущих напряженных конфликтов сына с отцом. (В свою очередь отчуждение от отца — прообраз всех столкновений Пушкина со «старшими», претендующими выступить по отношению к герою романа в отцовской роли — Карамзиным, Энгельгардтом, Александром I, чьи образы в третьей части романа сознательно сближены; по-

ращения к повести Гоголя. Между тем, как было показано выше, гоголевские реминисценции вводились Тыняновым весьма последовательно.

Тождество двух «маиоров» требовалось для того, чтобы напомнить читателю о конструкции повести Гоголя: майор Ковалев становится метонимией «Носа» (а Сергей Львович, в определенной мере, метонимией главного тыняновского героя).

«Нос» — любимая модель Тынянова. В статье «Иллюстрации» (1923) он писал: «...все в “Носе” основано на чисто словесном стержне: запеченный в хлеб *нос* майора Ковалева отождествлен и подменен неуловимым *Носом*, садыщимся в дилижанс и собирающимся удрать в Ригу. Схваченный квартальным, *он* принесен в тряпочке своему владельцу. Всякая иллюстрация должна безнадежно погубить эту игру, всякая живописная конкретизация *Носа* сделает легкую подмену его *носом* просто бессмысленной»^{*}.

В «Иллюстрациях» Тынянов, решая общеэстетическую задачу (определение специфики словесности в сравнении с изобразительным искусством) и задачу критическую (оценка конкретных тенденций в книжном иллюстрировании), одновременно бегло формулирует свою теорию героя, которого в других работах он, заимствуя формулу из «Опыта науки изящного» Галича, будет называть «мнимым средоточием», что является «только точкой пересечения фабульных линий <...> При переносе центра тяжести на

дробнее см. во втором разделе этой статьи.) Вне зависимости от того, основательны ли предположения многочисленных пушкинистов об автобиографической основе «Скупого рыцаря» (см. сводку данных в комментарии Д. П. Якубовича: *Пушкин А. С. Полн. собр. соч. <Л., 1935>.* Т. 7. Драматические произведения. С. 518—520; попытка скорректировать эту концепцию: *Рассадин Ст. Драматург Пушкин. М., 1977.* С. 79—82), существенно, что Тынянов эту точку зрения разделял: «...в “Скупом рыцаре” автобиографическим материалом послужила скупость отца и известная стычка с ним» — Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. С. 150.

* Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 312; ср.: там же. С. 342—343 («Об основах кино», 1927).

внефабульный ход, на смену материалов, “мнимый герой” становится “свободным героем”, носителем разнородного материала». Двупланный *нос/Нос* и есть идеальный пример «мнимого средоточия», другим его примером должен стать герой тыняновского романа с его мобильностью, неуловимостью (полисемантической) и «катастрофической эволюцией».

Напомним, что быстрая эволюция, по Тынянову, второй факт, который «останавливает прежде всего внимание исследователя Пушкина». Первый — «многократное и противоречивое осмысление его творчества со стороны современников и позднейших литературных поколений». И далее: «Пушкин побывал уже в звании “романтика”, “реалиста”, “национального поэта” (в смысле, придаваемом этому слову Аполлоном Григорьевым, и в другом, позднейшем), в эпоху символистов он был “символистом”. Надеждин боролся с ним как с пародизатором русской истории по поводу “Полтавы”, часть современной Пушкину критики и Писарев — как с легкомысленным поэтом по поводу “Евгения Онегина”»**.

Упоминание концепций Надеждина и Писарева представляется особенно значимым. При явной негативности оценок критики эти — вольно или невольно — сумели зафиксировать те особенности поэтики Пушкина, что стали предметом глубокого и конструктивного осмысления у Тынянова и исследователей, развивающих его идеи.

Таким образом, Пушкин, создавший «мнимого» (или «свободного») героя «свободного» (или «мнимого») романа в стихах, своим творчеством иллюстрирует главный принцип «литературной эволюции». (Ср.: *«Не планомерная эволюция, а скачок, не развитие, а смещение. Жанр неузнаваем, и все же в нем сохранилось нечто достаточное для того,*

* Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. С. 139 («Пушкин»); ср. тыняновскую концепцию героя в «Евгении Онегине»; см. статью «О композиции “Евгения Онегина” и преемственную комментарию к ней — Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 58—61, 417.

** Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. С. 122.

чтобы и эта “не-поэма” была поэмой»^{*}.) Пушкин оказывает своего рода «мнимым средоточием» русской литературы, ее главным (для всех, включая противников) неуловимым (различие характеристик, прикрепляемых к «веселому имени») героем.

Тынянов не может обойтись без Пушкина и при обращении к современному материалу. Так, требуя в статье «Сокращение штатов» (1924) возрождения «веселого героя веселых авантюрных романов», он пишет: «Мы так долго пробыли в “Истории русской интеллигенции”, что того и гляди наши пушкинисты выпустят исследование о родственниках Евгения Онегина и подлинные мемуары Зарецкого и monsieur Guillot о смерти Ленского» (то есть поступят с пушкинскими персонажами так же, как с самим Пушкиным; ср. тему замены литературы *статичным*, складываемым из «материалов» *литератором* в статье «Мнимый Пушкин», 1922). Здесь же почти сразу за положением «Раз автор избрал героя, то, будь герой только именем, все равно — нагрузка интереса и любви на его стороне» (тезис этот связан не только с героем авантюрного романа, но и с Онегиным, «спутником странным») возникают формула Галича «мнимое средоточие» и отсылка к «Носу»: «“Действительное средоточие” грузно, неповоротливо, надоело, потому что каждый день гуляет по Невскому»^{**}. Ср.: «... скоро начали говорить, будто нос коллежского асессора Ковалева ровно в 3 часа прогуливается по Невскому проспекту. Любопытных стекалось каждый день множество»^{***} (ибо гоголевский *нос/Нос* был влекущим *мнимым*, а не надоевшим *действительным* средоточием).

В заголовке статьи «Мнимый Пушкин» эпитет отчетливо пейоративен: «мнимый» здесь означает «внеисторический», «ложный», «поддельный». Такое словоупотребление, разумеется, мотивировано конкретной полемической (если не сказать — памфлетной) задачей. Однако характерно, что

^{*} Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 256 («Литературный факт»).

^{**} Там же. С. 79, 145—146.

^{***} Гоголь Н. В. Указ. соч. С. 71.

до обращения к главному предмету — «науке о Пушкине», вышедшей «за пределы науки о литературе», Тынянов выдвигает ряд более общих тезисов — он оспаривает попытки встроить Пушкина в различные философско-идеологические контексты, мотивированные идеей об особой ценности Пушкина: «...как бы высока ни была ценность Пушкина, ее все же незачем считать исключительной»*. «Мнимость» лернеровского Пушкина — частный случай того «мнимого» Пушкина, что описывается известной формулой Аполлона Григорьева, с упоминания которой начинается статья. В процитированном выше зачине статьи «Пушкин» картина несколько меняется: «присвоения» Пушкина по-прежнему оцениваются иронически, но отмечается их связь с сутью пушкинского творчества: «Самая природа оценок, доходящая до того, что любое литературное поколение либо борется с Пушкиным, либо зачисляет его в свои ряды по какому-либо одному признаку, либо, наконец, пройдя вначале первый этап, кончает последним, — предполагает основы для этого в самом его творчестве»**. Получается, что Пушкин, с одной стороны, предполагает появление разного рода «мнимостей», а с другой — и сам оказывается всегда в какой-то степени «мнимым». Правда, в несколько ином значении этого слова с «колеблющимися признаками» — динамичным, семантически многомерным, пародирующим и пародийным. Вероятно, здесь сыграли свою роль и полюбившаяся Тынянову формула Галича, и долгие занятия теорией пародии***. Такого Пушкина и попытался запечатлеть Тынянов в своем последнем романе — именно поэтому и оказалась необходимой в первой главке скрытая цитата из повести Гоголя, неожиданно связывающая два «мнимых средоточия» — Пушкина («мнимого Пушкина») и нос (Нос)****.

* Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 78.

** Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. С. 122.

*** Ср. комментарий к статье «О пародии» — Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 536—540, в частности, замечания о сборнике «Мнимая поэзия».

**** Особый вопрос, насколько важна была для Тынянова гоголевская концепция Пушкина. Сочувственная ссылка на «Не-

Необходимо отметить, что, признав в статье 1924 года особую природу пушкинского творчества и особенность положения Пушкина в истории русской культуры, Тынянов стремился «обойти» эту проблему. Героями двух его романов стали младоярхисты Кюхельбекер и Грибоедов, литературные противники Пушкина, потерпевшие жестокое поражение. (Словно бы и не от симпатизирующего им Пушкина, но в то же время и от него, якобы всегда умеющего быть при удаче. Этот мотив подробнее развит в «грибоедовском» романе.) При этом, однако, именно Пушкин уводит в райскую обитель умирающего Кюхельбекера (финал «Кюхли») и превращает мучительно тянувшуюся «смерть Вазир-Мухтара» в «жизнь Грибоедова» (финал «Смерти Вазир-Мухтара», где из мгновенных впечатлений Пушкина возникают будущие строки «Путешествия в Арзрум» — закрепившаяся позднее в общественном сознании биография Грибоедова-«победителя»; см. в особенности толстовскую по генезису сентенцию «Смерти не было»^{*}, резко

сколько слов о Пушкине» закономерно появляется в статье «Пушкин»: «Семантическая система Пушкина делает слово у него “бездной пространства”, по выражению Гоголя» — Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. С. 133. Не менее любопытно смотрятся в свете тыняновской концепции Пушкина и общеизвестные формулировки позднего Гоголя: «Что ж было предметом его поэзии? Все стало ее предметом и ничто в особенности <...> Зачем, к чему была его поэзия? <...> Зачем он был дан миру и что доказал собою? Пушкин был дан миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт <...> Одному Пушкину определено было показать в себе это независимое существо, это звонкое эхо, откликающееся на всякий отдельный звук, порождаемый в воздухе <...> Все наши русские поэты: Державин, Жуковский, Батюшков удержали свою личность. У одного Пушкина ее нет» («В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее значение») — Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: <В 14 т.>. <Л.>, 1952. Т. 8. С. 380, 381, 382. Пушкин здесь оказывается «всем» и «ничем», подобно Хлестакову, которого Гоголь сделал приятелем первого поэта. Во второй редакции комедии связь Пушкин — Хлестаков была представлена более энергично, чем в окончательном тексте; см.: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: <В 14 т.>. <Л.>, 1951. Т. 4. С. 294.

* Тынянов Юрий. Кюхля. Смерть Вазир-Мухтара. М., 1981. С. 469.

контрастирующую с заглавием романа). Вероятно, истерпанность темы «тищетная борьба с Пушкиным» сыграла свою роль при отказе Тынянова от замысла романа о третьем младоархаисте — Катенине-Евдоре, а опасение прямого обращения к Пушкину привело сперва к прозе на материале «чистой» истории (истории без словесности), а затем к идее романа о предках Пушкина. Согласно воспоминаниям Н. И. Харджиева: «...и здесь у Тынянова возникло немало сомнений. Ему казалось, что работа над психологическим романом о великом поэте обречена на неудачу. Поэтому он решил писать хронику “Пушкины”, историю рода, исключив из нее именно А. С. Пушкина <...> Тынянов сказал:

— Глава о нем будет самая короткая. В рамке: А. С. Пушкин и две даты — рождения и смерти»*.

Рассказом о «мнимом средоточии» должен был стать «эквивалент текста». Пушкин оказывался табуированной (то есть божественной) фигурой, историзм оборачивался крайней мифологизацией. (Ср. построение пьесы Булгакова вокруг значимо отсутствующей фигуры поэта.) В итоге Тынянов выбрал внешне более традиционную, биографическую стратегию. Однако ведя свое «правильное» подробное повествование о Пушкине, писатель не отступил от идеи «мнимого средоточия». Тыняновский Пушкин бессмертен, потому что равен русской поэзии как таковой** и в то же время «легок», «быстр», «подвижен», «изменчив», «не равен себе». Смех, сопровождающий первое упоминание «прозвания» еще не появившегося перед читателем героя (сообщив свой адрес казачку и таким образом заявив свое родовое имя посетителям винного погреба, Сергей Львович записывает адрес с «легким смехом» — 4), возникает в самых ответственных точках повествования: с него начинается отчуждение от семьи («Чему ты смеешься, что зубы скалишь?» — 52), с него начинается подлинная поэзия, растущая из тайной и запретной любви и отменяющая смерть («А возвращаясь от Кагуль-

* Воспоминания о Ю. Тынянове. Портреты и встречи. М., 1983. С. 259.

** Об этом во второй части статьи.

ского чугуна вдруг засмеялся. Он не умер, не сошел с ума. Он просто засмеялся какому-то неожиданному счастью. И, пришед домой, он всю ночь писал быстро» — 433). Не случайно в 29 главке третьей части (прощание с Лицеєм) Пушкин приравнивается к многоликому имитатору-пересмешнику Яковлеву: «Нужно единство (очевидно, не только лицейское. — А. Н.), и кто его создает — не забывается <...> Кто же <его создал>? — спросит строгий мыслитель, уж не Пушкин ли, который половину лицейских не помнил? Уж не Яковлев ли, Яковлев — Двести Нумеров, который изображал двести фигур, начиная с бутوشника?

Да, Пушкин и Миша Яковлев <...>

Миша Яковлев — Двести Нумеров. Таково было его звание — он изображал двести персон, знакомых и встречных, бутوشника и Пушкина» (445—446)*.

Слова Тынянова предполагают непроизнесенное продолжение: в свою очередь, изображавшего всех, включая Яковлева, откликающегося на все, не имеющего фиксированного обличья, но зато имеющего имя с многообразными «колеблющимися признаками». Семантическая многомерность этого имени позволяет использовать его в заглавии «прямо» — без замены синонимом (всегда схватывающим лишь часть, а не смысловое целое), игровых деформаций, определений, обстоятельств, дополнений. Названия других тыняновских произведений наступательно загадочны: в принципе читатель не должен до знакомства с текстом понимать, кто такие «Кюхля», «Вазир-Мухтар», «Киж», «восковая персона». «Пушкин» предполагает ясность, оборачивающуюся мерцанием многих смыслов уже в первой фразе — «Маиор был скуп». Вырастающая из нее первая главка оказывается системой мотивов, разнообразно развивающихся и варьирующихся в романе, и в какой-то мере свернутым аналогом

* Вводя в одну из последних главок своего последнего (прощального) романа тождество Пушкин — Яковлев, Тынянов, кроме прочего, отсылал к роману первому, где читатель на миг может принять за Пушкина (появления которого он ждет) «черненького, вертлявого, как обезьяна, мальчика» — Тынянов Юрий. Кюхля. Смерть Вазир-Мухтара. С. 20.

целого — одновременно прозрачного и непостижимого, детерминированного историей и свободного, ироничного и монументально торжественного.

2002

II. Карамзин — Пушкин

Третья часть романа Тынянова «Пушкин» начинается буквально с появления Карамзина: «Когда дядька Фома сказал ему, что его ждут господин Карамзин и прочие, сердце у него забилося, и он сорвался с лестницы так стремительно, что дядька сказал оторопев: “Господи Сусе”» (377). Карамзин в этой части романа занимает исключительно большое место, что не может мотивироваться только его реальной ролью в судьбе Пушкина (ср. проходные эпизоды с участием Батюшкова и Жуковского*, лаконичные упоминания Катенина в главке о первом визите к Авдотье Голицыной — 447, о чем ниже; в качестве действующего лица Катенин не появляется вовсе**). Тыняновских Карамзина и Пушкина связывают совершенно особые отношения; поначалу старший персонаж видит в младшем свое повторение: «Он любовался Александром. Семнадцать лет! Как в эти годы все нежно и незрело — о, как в эти годы не умеют кланяться, гнуть спину! Какие

* Об этом см. в статье «Жуковский в интерпретациях Тынянова».

** «Предсказывающая» цитата из баллады Катенина «Убийца» возникает в первой части романа: «В окно смотрел московский месяц, плешивый, как дядюшка Сонцев» (106). Ср. обращение убийцы к месяцу: «Да полно, что! гляди, плешивый! / Не побоюсь тебя» — Катенин П. А. Избр. произв. М.; Л., 1965. С. 666. Любопытно, что награжденный скандальным катенинским эпитетом месяц похож на «дядюшку Сонцева». Здесь возникает «родственная» ассоциация с другим дядюшкой — ярым ненавистником Катенина В. Л. Пушкиным. Ср. обыгрывание простонародного эпитета в его поздней популярной поэме «Капитан Храбров», где о мужике-разбойнике говорится «Старик с плешивой головою» — Пушкин Василий. Стихи. Проза. Письма. М., 1989. С. 162.

сны, стихи, будущее» (384). Заметим, что Карамзин вступает в роман человеком уже все пережившим: «Ему было тридцать четыре года — возраст угасания» (12)*. Нынешнее состояние Пушкина мыслится Карамзиным как временное: «Он знал, например, что и этот молодой человек, племянник забавного Пушкина, который такими страстными взглядами следует за женщинами, пишет страстные стихи (заметим повторяющийся эпитет, уравнивающий стихи и женщин. — А. Н.), которому не сидится на месте в его лицее, — тоже скоро остепенится» (400—401). Контекст карамзинского рассуждения показывает, что речь идет о чем-то большем, чем естественная смена возрастов. Карамзин просит Пушкина прочесть стихи, и тот читает элегию «Желание» с концовкой «...Пускай умру, но пусть умру любя»**. Существенно не только варьирование этой формулы в «Цыганах»***, но и ее карамзинское происхождение. Как было отмечено В. В. Виноградовым, сходные конструкции присутствуют в стихотворении «Отставка» (1796) и повести «Сиерра-Морена» (1793)****. Таким образом в стихах, обращенных к его жене****, Карамзин узнает собственные слова и прежние чувства.

Размышления о будущем юного поэта появляются у него вслед за «сильным желанием пожаловаться Пушкину» (400), а это желание связано с двусмысленным положени-

* Далее цитируются стихи («Время нравиться прошло...») из письма Карамзина И. И. Дмитриеву от 3 декабря 1800 года. См.: Письма Н. М. Карамзина И. И. Дмитриеву. СПб., 1866. С. 120. Ср. Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 26.

** Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 1. С. 191; отточие Тынянова.

*** Там же. Т. 4. С. 158, 167.

**** Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 393. В данном случае не существенно, что формула употреблялась не одним Карамзиным.

***** Речь идет исключительно об отношениях романских персонажей. В столетней полемике об утаенной любви Пушкина наиболее убедительной представляется версия, предложенная в статье Ю. М. Лотмана «Посвящение “Полтавы”» (адресат, текст, функция). См.: Лотман Ю. М. Избр. статьи. В 3 т. Таллин, 1992. Т. II. Статьи по истории русской литературы XVIII — первой половины XIX века. С. 369—380.

ем Карамзина, конкретно — с проблемой цензурирования «Истории государства Российского». «Он подлежит цензуре царя — и более ничьей. Этот низкий генерал (начальник военной типографии Захаржевский. — А. Н.) <...> кажется, заблуждается о пределах своей власти. А быть может, и не заблуждается?» (400). Упоминание проблемы царской цензуры естественно ассоциируется с аналогичной (и гораздо более известной) проблемой, вставшей перед Пушкиным во второй половине 1820-х годов. Это подчеркнутое схождение заставляет пристальнее присмотреться к обрисовке Карамзина в третьей части романа.

Перед нами великий писатель, оставивший литературу ради исторических штудий, человек, желающий быть советником государя и постоянно ощущающий двусмысленность своего положения, тяготящийся придворным статусом и неспособный по важным причинам от него отказаться, презирающий официальные награды, предпочитающий сомнительному счастью — покой, муж молодой жены, за которой ухаживает государь*. Если большая часть характеристик точно соответствует биографии Карамзина, то поданный педалированно сюжет Екатерина Андреевна — Александр I представляется важным почти исключительно в «пушкинском плане» — в качестве предсказания легендарного романа Натальи Николаевны и Николая I. Наряду с царем за Екатериной Андреевной ухаживает и «мальчишка», тайно

* «Впрочем, царь полюбил теперь гулять мимо его домика и однажды поднес жене его букет цветов, им самим нарванных <...> Он побледнел, увидев выражение на обольстительном белом лице царя, когда он подносил цветы его жене. Его жена была прекрасна. Но нужно было издать “Историю государства Российского”, и мудро, как он все делал в своей жизни, он решил покориться и ждать» (396). «Цветов было много, слишком много — их посылали каждый день из дворца. Она прекрасно знала, почему пришло долгожданное разрешение печатать “Историю” ее мужа. Он, кажется, это не вполне понял. Что ж, придется с тем умением, которое она знала у себя, знала в своей походке, глазах, голосе, быть — в который раз! — неприкосновенной» (406) и др. Заметим появление рокового для Пушкина белого цвета при упоминании царя.

предпочитаемый и государю, и великому мужу. Роль Дантеса (с вполне понятными поправками) разделяют в романе Пушкин и Чаадаев. При таком сгущении легко распознаваемых мотивов поздней пушкинской биографии двуплановость обретают и мотивы менее наглядные. Так, неподписанная записка, полученная Екатериной Андреевной от Пушкина, оказывается отдаленным подобием анонимных писем. Отметим также излишние с точки зрения сюжетного развития упоминания о вражде Карамзина с князем А. Н. Голицыным (401) и намеки на гомосексуализм последнего («Бока министра от его особых пристрастий становились все более пухлыми, улыбка все более умной, скрытной» — 454). Голицын здесь эквивалентен С. С. Уварову — тоже министру народного просвещения, политическому противнику Пушкина и мужеложцу*.

Уподобление Карамзина Пушкину, корреспондирующее с предвидениями старшего героя, предстает то абсолютно правомерным, то опровергаемым самим тыняновским текстом. Первый случай — эпизод с анненской лентой, известный по мемуарному отрывку Пушкина. «Однажды, отправляясь в Павловск и надевая свою ленту, он посмотрел на меня наискось и не мог удержаться от смеха. Я прыснул, и мы оба расхохотались...»** (VIII, 51). «Однажды они затракали. Ее муж накануне узнал, что предстоит свидание с императором во дворце (Тынянов заменяет рядовой визит к вдовствующей императрице особо значимой для Карамзина встречей с государем. — А. Н.). Теперь слуга доложил, что пришли от императора. Карамзин был уже в ленте, вдруг лента отвернулась. Он стал ее поправлять у зеркала (это не бытовая, но символическая деталь: далее юный Пушкин становится “другим зеркалом” Карамзина. — А. Н.). Пушкин был тут же. И то, как взглянул ее муж искоса на школяра, поразило Катерину Андреевну. Это была знакомая ей тонкая

* Ср. важные замечания о роли Уварова в событиях 1836 года: Лотман Ю. М. О дуэли Пушкина без «тайн» и «загадок». Исследование, а не расследование // Таллин. 1985. № 3 (рецензия на кн. С. Л. Абрамович).

** Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 8. С. 51.

усмешка, усмешка литератора над всеми этими лентами, анненскими кавалерами*, представлениями и прочее. Пушкин ответил ему быстрым взглядом, и оба рассмеялись» (408). Существенны не только солидарность Пушкина и Карамзина, вызывающая радость Катерины Андреевны (эпизод увиден ее глазами), и естественная проекция этой сценки на общеизвестную неприязнь Пушкина к его камер-юнкерству, но и то, что источником для Тынянова здесь служит именно пушкинский мемуар**. Однако даже в этом эпизоде Тынянову различие важнее сходства: Карамзин умеет выдержать при-

* Называние ордена (опущенное у Пушкина) важно опять-таки не в качестве «конкретной детали». Орден св. Анны был важным компонентом карамзинского мифа николаевской эпохи. Ср. в некрологе Н. И. Греча: «...по поднесении им государю императору Александру Павловичу первых восьми томов "Истории государства Российского", награжден чином статского советника и орденом св. Анны 1-го класса <...> он один в России имел орден св. Анны 1-го класса в чине статского советника и получил оный вместе с сим чином» — «Северная пчела». 1826. 29 мая. № 64; цит. по Вацуру В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины». Из истории книги и прессы пушкинской поры. М., 1972. С. 83, 84. Там же о недовольстве некрологом в пушкинском кругу, в частности цитата из письма А. И. Тургенева Н. И. Тургеневу от 29 января 1828: «...и беспрестанно твердят о 3-м Влад<имире> и о том, что один он имел в чине ст<атского> сов<етника> анненскую ленту» — с. 87. Заметим, кстати, что Греч счел необходимым повторить формулировки некролога в романе «Черная женщина» (1834), напомнив одновременно о неудовольствиях, которые вызвало в 1816 году награждение Карамзина: «...господ писателей балуют непомерно. Не знаю, известно ли вам, князь, что одного из них недавно, вопреки указу 6-го августа 1809 года, произвели без экзамена в статские советники и дали ему анненскую ленту. Ленту — новопроизведенному статскому советнику, к которому еще накануне того дня надписывали: его высокоблагородию!»; цит. по: Три старинных романа. В 2 кн. М., 1990. Кн. 2. С. 178.

** Значимость этого эпизода для Тынянова подтверждается его трансформированным использованием в «Смерти Вазир-Мухтара» (Глава вторая, 34, обед у Булгарина): «Он посмотрел на Грибоедова и вдруг улыбнулся, как заговорщик. — Анна? — Он увидел следок от ордена на грибоедовском сюртуке. И потом уже другим тоном: — Все говорят, вы пишете южную трагедию?

дворный статус, Пушкин не смиряется с ним (аналогично: Катерина Андреевна умеет поставить себя в отношениях с государем и молодыми поклонниками, Наталья Николаевна — нет и т. п.).

Если для Карамзина независимость (а также поэзия и способность к любви) — атрибуты молодости, то Пушкин сохраняет их до конца. Приведенные выше размышления Карамзина о юном Пушкине содержат значимую цитату. Ср.: «о, как в эти годы не умеют кланяться, гнуть спину!» и «Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи»*. «Из Пиндемонти» (1836) — стихотворение не просто позднее, но закатное, итоговое и противоречащее тем правилам, что, по мысли Тынянова, соблюдались Карамзиным и нарушались (со смертельным исходом) Пушкиным. Тынянов учитывает пушкинское стремление построить свою жизнь «по Карамзину» и одновременно настаивает на несостоятельности этого стремления. Оспаривая стратегию, принятую Жуковским в дни смерти Пушкина, Тынянов словно бы адресует к противопоставлению писателей, сформулированному Николаем I: «мы насилу довели его (Пушки-

— Анна. А вы заняты военной поэмой?» — *Тынянов Юрий*. Кюхля. Смерть Вазир-Мухтара. М., 1981. С. 282; цитата отмечена: *Левинтон Г. А.* Источники и подтексты романа «Смерть Вазир-Мухтара» // Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 9.

- * *Пушкин А. С.* Указ. соч. Т. 3. С. 336. Конкретно-политическое содержание пушкинской строки подтверждается ее зависимостью от строки из редактировавшегося Пушкиным стихотворения П. А. Вяземского «Казалось мне: теперь служить могу...»: «Не гнуть спины, ни совести в дугу»; впервые: Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 511—512. Тема стихотворения — невозможность службы и отращивание от двора — была внятна и при неясном комментарии первопубликатора Т. Г. Зенгер. Ср. новейший комментарий К. А. Кумпан, датирующий текст концом апреля 1828 года и связывающий его с отказом Вяземскому и Пушкину в месте при Главной квартире русских войск: *Вяземский П. А.* Стихотворения. Л., 1986. С. 492—493. О связи с «Из Пиндемонти»: *Тоддес Е. А.* К вопросу о каменно-островском цикле // Проблемы пушкиноведения. Сб. научных трудов. Рига, 1983. С. 39; примеч. 28.

на. — А. Н.) до смерти христианской, а Карамзин умирал, как ангел»^{*}.

Тыняновский роман должен был охватить всю жизнь Пушкина. Однако по мере писания автор постоянно превращал «детские», «отроческие» и «юношеские» эпизоды в «прототексты» (термин Г. А. Левинтона) предстоящих событий и будущих сочинений^{**}. «Карамзинский» сюжет в третьей

* Цит. по: Щеголев П. Е. Дуэль и смерть Пушкина. Исследования и материалы. М., 1987. С. 147. Кроме процитированных строк из письма А. И. Тургенева А. И. Нефедьевой от 1 февраля 1837, там же другие пересказы слов Николая I.

** Ср.: «...в романе “воссоздается” гипотетический (или чисто вымышленный) подтекст, биографический или словесный, того произведения героя романа, которое в действительности и цитируется здесь. Ситуация, описанная в романе, или включенные в него слова объявляются реальным (для той фиктивной реальности, которая описывается фабулой романа) поводом или источником подлинного текста, существующего уже в безусловной действительности — в культурной памяти читателей романа». — Левинтон Г. А. Грибоедовские подтексты в романе «Смерть Вазир-Мухтара» // Тыняновский сборник. Четвертые тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 24. Несколько иначе (но сходно) обстоит дело с биографическими фактами; ср. выше. Подход этот может быть лишь отчасти объяснен болезнью Тынянова и его уверенностью в скорой смерти, т. к. наметился он уже в пору работы над романом о Грибоедове и вполне проявился в первой части «Пушкина». Несомненно, работая над третьей частью, Тынянов усилил эту тенденцию. С этой точки зрения ее название оказывается цитатным — отсылающим к «Юности» Л. Н. Толстого, то есть завершающей части сочинения, предполагавшего продолжение, но обернувшегося трилогией. Установка Тынянова может быть интерпретирована во фрейдистском ключе, подобно тому как интерпретируются синхронные искания С. М. Эйзенштейна и М. М. Зощенко. См. (в связи с письмом Эйзенштейна Тынянову и его замыслом фильма о Пушкине на основе тыняновской гипотезы о Карамзиной — «утаенной любви»): Иванов Вяч. Вс. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 101 и сл. Ср. замечание А. П. Чудакова в ответах на анкету к 100-летию со дня рождения Тынянова: «Этот труднейший и важнейший вопрос — как вещная среда детства строит мировосприятие и мировидение будущего поэта — Тынянов пытался решить в “Пушкине”» — Седьмые тыняновские чтения. Материалы для обсуждения. М., 1994. С. 23.

части романа позволил писателю запечатлеть свою версию «позднего Пушкина». При этом акцентированно неполное совпадение героев позволило Тынянову сохранить Пушкина от старения и смерти. «Карамзинский» контур — лишь видимость подлинной судьбы поэта. Тынянов не только не успевает, но и не хочет писать о гибели Пушкина и предшествующих ей событиях, словно бы повторяя суждение И. И. Пущина: «Впоследствии узнал я об его женитьбе и камер-юнкерстве; и то и другое как-то худо укладывалось во мне: я не умел представить себе Пушкина семьянином и царедворцем; жена-красавица и придворная служба пугали меня за него. Все это вместе, по моим понятиям об нем, не обещало упрочить его счастье». Вслед за этим фрагментом Пущин сообщает о том, как к нему пришло известие о гибели Пушкина: женитьба, придворная служба и смерть выстраиваются в один ряд*.

Заметив эту связь (характерную не только для Пущина, но и для национального мифа о первом поэте, сложившегося, впрочем, не без учета пущинских записок), обратимся к сюжету об «утаенной любви» в версии романа. С. М. Эйзенштейн был прав, когда писал Тынянову о пушкинском «донжуанизме» как поиске той, «единственной», и о «Натали» как «Ersatz'e Карамзиной»**. В романе мы встречаемся с Ersatz'ами двух видов: это неназванная (но различаемая, как будет показано далее) Наталья Николаевна и действующую

* Пущин И. И. Записки о Пушкине // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. В 2 т. М., 1974. Т. 1. С. 112. Заметим, что в романе Пущин перестает узнавать Пушкина в пору его постоянных визитов к Карамзиным (408—409).

** Эйзенштейн С. Непосланное письмо Тынянову // Воспоминания о Ю. Тынянове. Портреты и встречи. М., 1983. С. 274—275. Оставляем в стороне недоумения Эйзенштейна и его предпочтение статьи роману. Любопытно, что, сравнивая Пушкина с Чаплиным, Эйзенштейн скорее всего бессознательно цитирует VIII главу «Евгения Онегина», то есть текст, активно использованный Тыняновым при обрисовке Карамзиной: «Это любовь все к одной и той же Мэрион Дэвис <...>, которая “другому отдана”». Точно так же Эйзенштейн не заметил в романе подтекстов «Каменного гостя» и сообщил Тынянову: «(не зря у Пушкина и “Дон Жуан”)».

щие Мария Смит, Авдотья Голицына и актриса Екатерина Семенова, по-разному замещающие Катерину Андреевну. Рассмотрев эпизоды с участием трех «заместительниц» и героини, мы можем отметить, что Тынянов постоянно оперирует цитатами (как фразовыми, так и сюжетными) из пяти произведений Пушкина. Это «Руслан и Людмила» (поэма, рожденная непосредственно описываемыми событиями), «Цыганы», «Евгений Онегин» (преимущественно — глава осьмая), «Каменный гость» и отрывок «Участь моя решена. Я женюсь...».

«Цыганы», как было указано выше, прямо связываются с Карамзиным*. Отсюда же приходит слово «страсть», характеризующее то состояние Пушкина, то состояние Катерины Андреевны, то русскую историю, которую Пушкин узнает не от Карамзина, а от Карамзиной (441, здесь же о русской речи Карамзиной; ср.: «Однако же если со старым временем знакомиться по-семейному, вся история государства Российско-

* В статье «Безыменная любовь» Тынянов обратил внимание на скептический отзыв Карамзина о «Цыганах» в письме П. А. Вяземскому от 2 декабря 1824 года; см.: *Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники*. М., 1969. С. 213—214; ср. *Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина*. 1799—1826. Л., 1991. Изд. 2, испр. и доп. С. 480 / Сост. М. А. Цявловский. Вероятно, отзыв этот (скорее — сдержанный) учитывался Тыняновым при развитии «цыганского» мотива в романе. Ср. также специальное упоминание Вяземского при осознании Пушкиным рокового характера его страсти к Катерине Андреевне: «Это было преступление против Карамзина <...> против Вяземского, ее единокровного брата — Пети <...> Жизнь была решена сразу» (441). В восторженной (и без сомнения прекрасно известной Тынянову) рецензии Вяземского на «Цыган» («Московский телеграф». 1827. Ч. 15) наряду с осуждением стиха «...Умру любя», значение которого в романе оговорено выше, находим недовольство «слишком греческим», словно взятым «из какого-нибудь хора древней трагедии» стихом «И от судеб защиты нет» — *Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика*. М., 1984. С. 78. Вяземский не может воспринять стихи Пушкина всерьез, он, как и все остальные, «не верит» («Чем точнее был стих, чем вернее и правдивее было то, о чем он рассказывал, он знал: не будут верить» — 469), хотя его этот сюжет касается «домашним образом».

го была бы сплошь историей страстей и безумства» — 449). Кроме того, отголосок «Цыган» возникает в 30 главке (петербургский визит к Голицыной): «Явился к Авдотье сам старый муж!» (448; ср. песню Земфиры*; дело происходит ночью и заканчивается словами Авдотьи: «Потушите свечу»). Авдотья, которой Катерина Андреевна дважды собирается «не отдавать Пушкина» (425, 432), воплощает «русскую» ипостась пушкинской возлюбленной: известно ее скептическое отношение к карамзинской истории, в сцене свидания «Авдотья была в своем обычном платье: в сарафане». Разговор идет о недостатках «новизны», богатырях, Катенине и мотивирует завтрашний визит к противнику Карамзина. Авдотья решается на то, что недоступно Катерине Андреевне: измену старому мужу, которая подается в подчеркнуто «архаической», «древнерусской» оркестровке. Старый князь Голицын оказывается аналогом Карамзина. Ср.: «В молодости она была влюблена без памяти; ее выдали за старика Голицына» (446) и: «Ей (Карамзиной. — А. Н.) было двадцать два года, когда она полюбила бедного армейского поручика <...> Но она его так полюбила, что ее скоро выдали замуж <...> Выдали ее замуж хорошо, за человека умного, тонкого и известного, друга ее отца» (406—407). Продолжение этой линии в эпизоде с Екатериной Семеновой, в которой так же подчеркнута русская статья. Если Карамзина — «натуральная дочь» («Ее фамилия была не Вяземская, а Колыванова, и она не была княжна» — 406, при том, что «Она была по отцу Вяземская, княжна, с головы до ног княжна» — 441, «Бой шел все за нее, за Людмилу, за красу» — 450, ср. так же 463, «княжна» — постоянное наименование героини поэмы, а Карамзина говорит Пушкину, что тот «думает о Людмиле как о живой и что он, кажется, в нее, в Людмилу, влюблен» — 464), то Семенова «родилась крепостной, а цариц играла как царица» (451)** . Здесь же снова возникает слово «страсть»: сперва с эпитетом

* Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 4. С. 158.

** Ср. поддерживающее этот мотив упоминание «Анютки Шереметевой» и ее песни в разговоре с Авдотьей Голицыной (447).

«певучая» (452), прежде характеризующим простонародную речь Карамзиной («...а говорила певуче: детенки мои. Ведь так, почти так, только Арина говорить умела» — 441*), затем дважды как прямая отсылка к эпилогу «Цыган» («Всюду были страсти»; «Везде были страсти» — 453**), наконец — с конкретизацией: «Семенова была подлинной страстью, но не любовной, а гражданской» (454). «Цыганы» и «Руслан и Людмила» вновь сцеплены, этим, однако, значение эпизода Семеновой не исчерпывается.

«Порою казалось, что она играет в чарах какого-то сна <...> Голос Семеновой вязал и чаровал» (453). Семенова, к ногам которой однажды падает Пушкин (ср. с падением к ногам Карамзиной, о котором ниже), — воплощенная русская трагедия, она околдована и околдовывает. Она играет по указаниям влюбленного в нее Гнедича, который разом оказывается двойником и Пушкина, и Карамзина. Подобно Пушкину, он поэт, влюбленный на всю жизнь. В связи с Гнедичем цитируется пушкинский прозаический отрывок («Когда одноглазый орел увидел Семенову, участь его была решена» — 453), прежде использованный в рассказе о начале пушкинской страсти (397). Ни Пушкина, ни Гнедича, разумеется, не касается следующая фраза пушкинского отрывка («Я женюсь...»***), важная Тынянову для отождествления Натальи Николаевны с Катериной Андреевной. Более того, муж Семеновой князь Гагарин должен таить страсть к своей незаконной жене так же, как любящий ее платонически Гнедич (так же, как Пушкин — страсть к Карамзиной)****.

* К вопросу о «фрейдистских» мотивах: «— Прощай, мать, — сказал он ей.

И Арина диву далась <...>

— Что вы, Александр Сергеевич, — сказала она, оторопев, — есть у вас мать.

— Есть, — сказал он серьезно. — Ты и есть мать» (464).

** Ср. Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 4. С. 169.

*** Там же. Т. 6. С. 388.

**** Работа Гнедича над русской «Илиадой» ассоциируется с пушкинским писанием «богатырской» поэмы, издателем которой становится старший поэт: «Смотрел Семенову, увидел Гнедича и сказал ему: печатается поэма, он уезжает, дол-

Двое сторожащих Семенову равно скрывают страсть и имеют колдовскую власть над актрисой, что и роднит их с Карамзиным. «Что за черное волшебство! Он видел рядом эти две головы — лукавую голову старого сказочника и эту прекрасную, вечно молодую» (442). Наименование Карамзина «сказочником» отсылает к первой из пушкинских эпиграмм («Послушайте: я сказку вам начну...»^{*}), а выражение «черное волшебство» одновременно готовит уподобление Карамзина Черномору и цитирует «Загородную поездку» младоархаиста Грибоедова^{**} (ср. упоминание Катенина в сцене у Голицыной

жен ехать. И Гнедич, который в него и его судьбу верил и, встречая в театре, ценил его как зрителя, — склонил худую шею: поможет выйти в свет поэме, которая выходит в свет сиротою» (461). В связи с Гнедичем вводится и тема поэтической точности: «Точность была его религией» (453); позднее о Пушкине: «Он был выслан на точную речь» (468). Следующее предложение («Точен, как математика, был стих») напоминает об интересах Авдотьи Голицыной и вновь закрепляет связь: Карамзина — Голицына — Семенова.

* Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 1. С. 209; ср. — 429.

** Ср.: «Каким черным волшебством сделались мы чужие между своими» — Грибоедов А. С. Соч. М., 1988. С. 383. Это восклицание мотивируется впечатлением от русской народной песни (ср. мотив песни в эпизоде с Авдотьей и замечания об эпитете «певучий»). Дубиальный характер очерка в данном случае не имеет значения. Тынянов, использовавший «Загородную поездку» в качестве подтекста 40 главки второй главы «Смерти Вазир-Мухтара» (об этом см.: Левинтон Г. А. Грибоедовские подтексты в романе «Смерть Вазир-Мухтара». С. 26—29; романский эпизод посвящен мечте о русской песне, то есть предсказывает рассматриваемый нами мотивный комплекс в «Пушкине»), считал очерк грибоедовским (или полагал нужным убедить в этом читателя). Между прочим, «Загородная поездка» никак не может быть сочтена антикарамзинским вступлением. В очерке просматриваются параллели с «Запиской о древней и новой России», скорее всего случайные, но едва ли упущенные Тыняновым. Фрагмент «Записки...», порицающий возведение Петербурга и противопоставляющий ему потенциальную столицу «среди мест плодоноснейших», использован в романе (речь Карамзина к Чаадаеву и Пушкину — 420; ср.: Карамзин Н. М. Записка о древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях. М., 1991. С. 37). «Пропетровскую» линию в романе проводит Чаадаев, в речи которого появляется прототекст вступления к «Медному всад-

и возмущение Карамзина «истинно разбойничьим» добродушием эпиграммы — 429; там же эпиграммы названы «ка-торжными, злодейскими»)*.

Уподобление Карамзина Черномору введено аккуратно и опирается на систему рассматриваемых мотивов: «И в первой поэме — о древних богатырях, о враге всего русского (таков Карамзин с точки зрения младоархаистов, что никак не соотносится не только с реальной позицией историографа, но и с «революционными» претензиями, предъявляемыми ему в романе. — А. Н.) — Черноморе — он думал о войне другого времени — войне за русскую славу и прелесть — Людмилу, древней войне, которая вдруг кажется войной будущего, — Черномор, тщедушный и малый, летал и так похитил Людмилу» (463). Кроме плавающих ассоциаций с эпохой завершения романа, следует обратить внимание на два обстоятельства. Во-первых, вневременной, уравнивающий прошлое с будущим, характер конфликта актуализует подтекст из словесности XX века: колдун, пленивший Россию (лирика и поэма «Возмездие» Блока, «Серебряный голубь» и статьи Андрея Белого). Во-вторых же, Карамзин как колдун, старик, урод и чужестранец (то есть мифологический антагонист, покойник) парадоксальным образом оказывается предвестьем аналогичной роли Пушкина. Ср. «негритянскую» тему в стихотворении «Как жениться задумал царский арап...» и романе «Арап Петра Великого»: «Что выбрал арап себе сударушку, / Черный ворон белую лебедушку» и в особенности: «Арап во

нику»: «Он (Карамзин. — А. Н.) мало обратил внимания на Петра <...> Ведь все флаги вдруг посетили Россию при нем. Начались общения» (443; ср. IV, 274).

* Так прорисовывается связь архаистических (простонародных) тенденций с поэмой «Братья разбойники». Ср. антикарамзинистский (отрицающий установку на дамское чтение) выпад в письме Пушкина А. А. Бестужеву от 13 июня 1823, где речь идет о возможной публикации поэмы: «если отечественные звуки: харчевня, кнут, острог — не испугают нежных ушей читательниц “Полярной звезды”» — *Пушкин А. С. Указ. соч.* Т. 10. С. 51). Генезис поэмы описан Тыняновым в романе (466) в соответствии с пушкинским письмом П. А. Вяземскому от 11 ноября 1823 — Там же. Т. 10. С. 58.

время твоей болезни всех успел заморозить»^{*}. Пушкин как бы накликал этими текстами будущие грязные толки о своей семейной жизни. (В этой связи представляется важным интерес Пушкина к «Отелло».) Напомним, что в одной из первых сцен романа (на приеме по случаю рождения Пушкина) Карамзин сталкивается с Петром Абрамовичем Ганнибалом («злодеем», как и его отец — герой пушкинских произведений со значительными элементами «родового автобиографизма»): неприятные друг другу персонажи в равной степени (хотя и по-разному) «предсказывают» судьбу Пушкина.

И здесь мы должны обратиться к другой группе подтекстов: сочинениям, написанным болдинской осенью 1830 года, в канун пушкинской женитьбы. Отношения Пушкина с «молодой вдовой» Марией Смит (напомним, что она первая из «заместительниц» Екатерины Андреевны) описываются как прототекст «Каменного гостя». «Тень ревнивца мужа, которая являлась из холодной закоцитной стороны, чтоб отмстить любовникам, мерещилась ему во время этих свиданий. Впрочем, не только покойный муж мерещился ему, но и другая тень: директор, который обладал верным чутьем, погуливал теперь по царско-сельским садам, подстерегая любовников» (398). А. А. Ахматова отметила связь «Каменного гостя» с лицейским посланием «К молодой вдове»^{**}; между тем в послании, писанном в традиции Жуковского и Батюшкова, поэт вовсе не боится явления тени ревнивца и успокаивает испуганную возлюбленную: «Тихой ночью гром не грянет, / И завистливая тень / Близ любовников не станет, / Вызывая спящий день»^{***}. Если Мария Смит

* Там же. Т. 2. С. 205; Т. 6. С. 38.

** Ахматова Анна. О Пушкине. Статьи и заметки. Изд. 3, испр. и доп. М., 1989. С. 107.

*** Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 1. С. 215. Одним из источников пушкинского послания должно счесть «Привидение. Из Парни» К. Н. Батюшкова (1810), с темой загробной ревности, у Пушкина передоверенной антагонисту. Кроме метрического сходства обратим внимание на финал «Привидения»: «Но ах! / Мертвые не воскресают» — Батюшков К. Н. Соч. В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 176—177. Появляющаяся у Батюшкова реминисценция «Людмилы» В. А. Жуковского («В час полуночных видений») отсылает не столько к конкретной балладе, сколько

замещает Катерину Андреевну, то Энгельгардт заступает место не только покойного мужа, но и Карамзина*, тем самым Карамзину отводится роль Командора (мертвеца) из «Каменного гостя». Ср. «И, возвращаясь ночью, он хотел увидеть узкий

к поэтическим исканиям Жуковского в целом. Ср. в новейшем исследовании наблюдения над ориентацией «Привидения» на Жуковского: Вацуро В. Э. Указ. соч. С. 106; там же отмечена реминисценция послания «К Б<лудов>у». Любопытно, что в тексте Тынянова тоже появляется реминисценция (возможно, неосознанная) Жуковского, причем поздней (1831) баллады «Жалобы Цереры». «...любовь не умирает / И в отшедших за Коцит» — Жуковский В. А. Соч. В 3 т. М., 1980. С. 152.

- * Ср. отчетливую мотивную перекличку: «директор Энгельгардт, действительный *genius loci*, настиг Пушкина с молодой вдовой» (436) и «Гений этих мест, бог Китайской Деревни, был ее мудрец» (441). Порицание затеи Сперанского, Лицея как «немецкой слободы Петра, где начинается русское распутство» (428) роднит Карамзина с Энгельгардтом, мечтающим о сближении с историографом. Этим дело не исчерпывается: Карамзин и Энгельгардт, одинаково ищущие встречи с императором во время прогулок по царскосельским садам (ср. «*Genio loci* он воздвиг в честь императора» — 436), претендуют на роль Отца, что опять-таки роднит их с императором. Ср. в разговоре Энгельгардта с Аракчеевым: «директор должен быть в заведении как отец семейства и подобно ему управлять» (392). Карамзин в гневе постоянно называет Пушкина «мальчишкой», рассерженный на Пушкина и Чаадаева, он читает им выписку из поучения Мономаха: «И не уставай, бия младенца...» (422—423, повторено — 429), его сокрушениям о «новой России» предшествует формулировка «Мальчишка, Сергей Львовича сынок» (427; выше: «хорошо же его воспитал Сергей Львович!») и «Удивительна была своенравность Пушкина — точный Сергей Львович» — 402). В этом плане не случайно появление Карамзина у колыбели Пушкина и ироническое отождествление Карамзина, готовящего «Записку о древней и новой России», с Сергеем Львовичем, собравшимся писать к государю (113—116; разговор о просвещении и реформах Сперанского). Визиту Сергея Львовича предшествуют его рассуждения о дворянстве, при всем комизме оказывающиеся прототекстом политических воззрений зрелого Пушкина (см. об этом в первой части статьи). В результате комический, но «свой» отец оказывается победителем в заочном споре с другими Отцами (здесь Карамзин уравнивается не только с Энгельгардтом, но и с Аракчеевым, Александром и, в конечном счете, со сложившимся государством).

след на земле, чтоб его поцеловать, след той, которую отныне всю жизнь он должен будет называть N. N.» (418). «Узкий след» метонимически отсылает к «Каменному гостю»: «Под этим вдовым черным покрывалом, / Чуть узенькую пятку я заметил»*, хотя непосредственные отношения Пушкина с Катериной Андреевной описываются преимущественно цитатами из восьмой главы «Евгения Онегина».

Связь «маленькой трагедии» и VIII главы (тождественность финалов и их автобиографизм) детально рассмотрена в работе А. А. Ахматовой «Каменный гость» Пушкина и дополнениях к ней 1958—1959 годов. Не умаляя заслуг поэта и отдавая себе отчет в том, что ахматовское прочтение «Каменного гостя» опосредовано ее восприятием «Шагов командора» и блоковской темы «возмездия» в целом (ср. отражение этих мотивов в «Поэме без героя» и сопутствующей ей прозе), рискнем предположить, что ахматовская концепция была опытом рационализации некоторых суггестивных ходов Тынянова, как известно указывающего на автобиографизм «Каменного гостя» еще в студенческом реферате, сближенном (без учета романа «Пушкин») со статьей Ахматовой**. Если сближение VIII главы романа в стихах, «Каменного гостя» и отрывка «Участь моя решена. Я женюсь...» (о котором речь шла выше) и можно рассматривать как закономерное схождение двух внимательных исследователей, то упоминание Ахматовой послания «К молодой вдове» явно ориентировано на роман Тынянова***.

* Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 5. С. 322.

** Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 513 (преамбула примечаний М. О. Чудаковой, Е. А. Тоддеса и А. П. Чудакова к статье «Литературный факт»).

*** В этой связи позволим себе высказать соображения о сне Ахматовой, который известен нам по записи Э. Г. Герштейн. 5 июня 1951 года перенесшая инфаркт Ахматова рассказывала в больнице: «— А мне здесь представление показывали <...> “Каменного гостя” <...> Она указала рукой на окно, за которым ветви деревьев почти касались стекла». Для нас существенны замечания о месте действия: «И это вовсе не кладбище, а огромный купленный участок, никаких могил и гробниц здесь нет <...> Это большой сад». И далее: «он (Дон Гуан. — А. Н.) гуляет по этому роскошному зловещему саду и нарочно говорит так, как будто здесь уютно и ничего

Цитаты «Евгения Онегина» в третьей части романа особо значимы. Катерина Андреевна, жена стареющего важного человека, соединившаяся с ним против своей воли и после роковой страсти (см. выше), идеально вошедшая в роль достойной светской дамы, прямо списана с Татьяны, ставшей княгиней. Если суждение Чаадаева о карамзинском доме («Это удивительный тон, самый воздух этого дома. Красота хозяйки удивительна. Разговор ее удивляет ровностью, знаниями, уверенностью в истине» — 443; ср. также отмеченные выше характеристики речи Катерины Андреевны) находит объяснение и вне концепции «безыменной любви» (неоднократно отмечалось, что, рисуя прием в доме князя N, Пушкин — особенно в строфах беловой рукописи, следующих за строфой XXIII и выпущенных при издании, — имел в виду карамзинский салон; ср.: «В гостиной истинно дворянской / Чуждались щегольства речей...» и далее*), то разработка психологии героини (благородно спокойной на людях, нервной, кусающей платочек, почти отчаявшейся в одиночестве — 407 и вся глава 14**) неотделима от концепции Тютчева. Разобранный выше мотив зачарованности Карамзиной тоже находит себе подтекст, хотя и не резко выраженный, в «Евгении Онегине» («У! Как теперь окружена / Крещенским холодом она»***, с последующим весенним от-

особенного» — *Ахматова Анна*. Указ. соч. С. 355, 356. Как представляется, неподвижный (для лежащей Ахматовой) вид из окна совместился с впечатлениями от тютчевского романа, где прототекст «Каменного гостя» разыгрывается, действительно, в саду, причем прекрасно знакомом Ахматовой и мифологизированном ее поэзией — Царскосельском. Умолчание об имени сада могло быть и сознательным.

* *Пушкин А. С.* Указ. соч. Т. 5. С. 462—463.

** Отметим цитату из «Письма Татьяны к Онегину»: «Она вдруг успокоилась, стала верною женою знаменитого мужа, добродетельной матерью его детей, доброю мачехою его дочери» (407); ср. «Была бы верная супруга // И добродетельная мать» — *Пушкин А. С.* Указ. соч. Т. 5. С. 61. Была бы, если бы не встретила Онегина, как если бы Катерина Андреевна не встретила поручика Струкова. Признание Татьяны в письме предсказывают ее незримое несчастье в «правильном» замужестве.

*** Там же. С. 156.

таиванием). Пушкин (и Чаадаев) являются Карамзиной как напоминание о ее былой страсти — поручике Струкове. Для нее они тоже «заместители», как сама она будет замещаться другими женщинами для Пушкина и замещает Карамзину его покойную первую жену.

Другие онегинские цитаты прикреплены к герою. «Теперь каждое утро Пушкин просыпался с этой новой целью: он должен был быть уверен, что вечером будет сидеть за круглым столом, видеть ее, слышать ее нескорую французскую речь» (399) отсылает к «Письму Онегина к Татьяне»: «Я знаю: век уж мой измерен; / Но чтоб продлилась жизнь моя, / Я утром должен быть уверен, / Что с вами днем увижусь я». Падение к ногам Карамзиной близ монумента Румянцеву-Задунайскому (косвенная отсылка к свиданию в «Каменном госте» и еще одно отождествление Карамзиной с русской историей) не только ориентировано на последние падения «Евгения Онегина» и того же «Каменного гостя», но и сопровождается важной цитатой, переходящей из авторской речи во внутренние монологи сперва Пушкина, а потом и Карамзиной: «А возвращаясь от Кагульского чугуна, вдруг засмеялся. Он не умер, не сошел с ума. Он просто засмеялся какому-то неожиданному счастью. И, пришед домой, он всю ночь писал быстро <...> А давеча как упал к ее ногам. Точно раненный насмерть! Все же он не умер. И она засмеялась, как давно уже не смеялась, покраснев, полуоткрыв в смехе губы.

Как он пал к ее ногам. Точно раненный насмерть. Все же не умер, жив и стихи его живы. Так живы, что, когда давеча читали, она потупилась, точно прочли чье-то письмо, к ней написанное. Не умер, живехонек!

Она покраснела от радости» (433). Смех Карамзиной, вторящий смеху Пушкина (ср. улыбку, тонкую усмешку — лейтмотив Карамзина), приветствует рождение поэта. Гибель (буквальная — Дона Гуана, метафорическая — Онегина) не состоялась. Цитата из VIII главы содержит важную лакуну: «И он не сделался поэтом, / Не умер, не сошел с ума»*. Пушкин (в отличие от Онегина) поэтом сделался, что сказано по-

* Там же. С. 159.

сле первого цитирования автором («всю ночь писал быстро»), а после второго цитирования осознается Карамзиной.

Здесь мы должны вернуться к названному выше мифологическому комплексу, объединяющему женитьбу, придворность и смерть Пушкина*. Как было показано Ахматовой (и контурно прочерчено Тыняновым), Пушкин накануне женитьбы испытывает страх, сказавшийся в «Каменном госте» и финале романа в стихах: это страх Дона Гуана и Онегина, полюбивших впервые, и одновременно предчувствие измены после близкой смерти — страх Командора (бытовым вариантом Командора становится живой, уважаемый, но не любимый молодой женой князь N)** . Для Тынянова это означало отождествление Пушкина с Карамзиным, обреченность поэта на следование по карамзинскому пути и возмездие за прежнее посягновение на карамзинский очаг. Однако сцена у кагульского обелиска отменяет логически неопровержимую схему. Тынянов пишет не о смерти поэта, но о его бессмертии. Поэт, чья жизнь сливается со стихами («точная речь», невероятная правда), не может умереть. Утверждая победу (бессмертие) Пушкина, Тынянов превращает его (в соответствии с давно сложившейся и неотменяемой традицией) в Поэта вообще и потому обращается к современной поэзии*** .

* Царскосельский локус в данном случае имеет амбивалентный характер: это и место пушкинской молодости, и начало его «страдного» пути. Царскосельское лето 1831 года (время обработки заключительной главы «Евгения Онегина») — первое семейное лето, первый опыт карамзинского жизнестроительства.

** Подобная двупланность равно характерна для поэтического мышления Тынянова и Ахматовой. Ср. тыняновский комплимент после доклада Ахматовой по работе «Последняя сказка Пушкина» 15 февраля 1933 года: «Я восхищен двуплановостью вашей работы — сатира на Николая и Александра одновременно». Цит. по: *Герштейн Э. Ахматова-пушкинистка // Ахматова Анна*. Указ. соч. С. 319.

*** Аналогично обстоит дело в «Смерти Вазир-Мухтара», где финальная победа Пушкина над Грибоедовым, претворение окончившейся жизни Грибоедова в бессмертную поэзию, неотделима от победы Маяковского над Хлебни-

Цитаты из Маяковского (одновременно отсылающие к Пушкину) вводятся в повествование, по крайней мере, трижды в весьма ответственных местах. В первый раз это уже отмеченное четверостишие из «Письма Онегина к Татьяне», перефразированное в «Юбилейном» и особенно любимое Маяковским*. Во второй — при описании поэзии как войны (следом за ним идет уже приводившийся фрагмент о «войне за Людмилу»): «Нет, он был воином, хотя и был только поэтом. Он был полководцем. Пехота ямбов, кавалерия хореов, казацки пикеты эпиграмм, меткости смертельной, без промаха» (463). Здесь вступление в поэму «Во весь голос» («Парадом развернув моих страниц войска...» и далее**) приходит на память раньше, чем послужившие ему прообразом строфы «Домика в Коломне»***. Эти цитаты (в первом случае речь идет о великой любви, во втором цитируется предсмертная поэма) готовят третью, обретаемую в заключительной главе романа. Пушкин плывет из Феодосии в Юрзуф и сочиняет элегию «Погасло дневное светило» «так, как будто она была последними его стихами». «Темнота и теплота здесь были весомы и зримы <...> Ночь здесь падала весомо и зримо <...> Теперь, ночью под звездами, крупными и осязаемыми, не в силах унять это видение, на которое он был обречен навсегда, он здесь пал на колени перед нею» (469). Тынянов контактирует строку первого вступления к поэме «Во весь голос» («Мой стих трудом громаду лет прорвет / и явится весомо, грубо, зримо» — тема поэтического бессмертия) и строки из <Неоконченного>: «Ты посмотри какая в мире тишь / Ночь обложила небо звездной данью / В такие вот часы встаешь и говоришь / векам истории и мирозданию» (<IV>****). В та-

ковым, претворения творчества Хлебникова в его продолжающейся поэзии.

* *Маяковский Владимир*. Полн. собр. соч. В 13 т. М., 1959. Т. 12. С. 265 (Выступление на диспуте о задачах литературы и драматургии 26 мая 1924 года). См. также: *Брик Л.* Маяковский и чужие стихи // *Знамя*. 1940. № 3. С. 165.

** *Маяковский Владимир*. Указ. соч. Т. 10. С. 282.

*** *Пушкин А. С.* Указ. соч. Т. 4. С. 234—235, 391.

**** *Маяковский Владимир*. Указ. соч. Т. 10. С. 281, 287.

ком контексте «любовная лодка» Маяковского оказывается сопряженной с кораблем пушкинской элегии*. Пушкин как бы продолжается в Маяковском. И не только в нем. Слова о «точности полицейского протокола» (463) вступают в переключку с пушкинскими стихами Мандельштама («На полицейской бумаге верже...», «Дикая кошка — армянская речь...»**), в свою очередь, вероятно, связанными с финалом «Смерти Вазир-Мухтара». Стихи — одни из первых после длительного молчания поэта, прорыв которого пришелся на осень 1930 года (через несколько месяцев после смерти Маяковского). Наконец, но не в последнюю очередь, «не верили» (о предельно искренних «документальных» стихах Пушкина) отсылает не только к общему потрясению от смерти Маяковского и его предсмертных стихов, но и прямо к «Смерти поэта» Пастернака: «Не верили, — считали, — бредни, / Но узнавали: от двоих, / Троих, от всех»***, что подразумевает диалог Тынянова с пастернаковской идеей «смерти — второго рождения», последовательно проведенной в третьей части «Охранной грамоты» и обстоятельно ныне изученной****.

* Цитатный характер этого образа точно почувствовала Цветаева: «Лодка-то твоя, товарищ, / Из какого словаря?» и далее о «дворянско-российском жесте» — *Цветаева Марина*. Стихотворения и поэмы. Л., 1990. С. 406—407.

Вероятным подтекстом Маяковского представляется лермонтовский «Парус». Ср. цитирование «Паруса» при ответах на вопросы на вечере, посвященном двадцатилетию деятельности (25 марта 1930) — *Маяковский Владимир*. Указ. соч. Т. 12. С. 433.

** *Мандельштам Осип*. Соч. В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 167.

*** *Пастернак Борис*. Собр. соч. В 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 390.

**** Отослав к важной работе — *Поливанов Константин*. В. Маяковский в «Охранной грамоте» и «Людах и положениях» // Новое литературное обозрение. № 3 (1994). С. 227—230, позволю себе два замечания. Во-первых, легко предположить, что именно концепция «второго рождения» Пастернака могла послужить Тынянову подспорьем для мысли о «втором рождении» Мандельштама (о чем говорилось выше). Во-вторых — и это относится уже собственно к Пастернаку — кажется необходимым отметить, что размышление о «гении и красавице» в 15 главе третьей части «Охранной грамоты» (см.: *Пастернак Борис*. Указ. соч. Т. 4. С. 234), справедливо соотнесенное К. М. Поливановым

Таким образом Тынянов отменяет тождество Пушкина и не-поэта (по пушкинскому слову) Карамзина, а смерть заменяет бессмертием. Его роман оказывается оконченным, несмотря на болезнь и предчувствие собственной смерти. Финал важнее внутритекстовых несогласованностей и обманутых читательских ожиданий*.

1995

с письмом Пастернака к З. Н. Пастернак от 26 июня 1931 года («...все, что я писал о Маяковском, я писал обо мне и о тебе» — Письма Б. Л. Пастернака к жене З. Н. Нейгауз-Пастернак. М., 1993. С. 68), не только описывает Маяковского и Веронику Полонскую (Пастернака и Зинаиду Николаевну), но и отсылает к пушкинскому сюжету. Ср. в очерке Цветаевой «Наталья Гончарова» (впервые: Воля России. 1929. № 5—6, 7, 8—9): «Было в ней одно: красавица. Только — красавица, просто — красавица, без корректива ума, души, сердца, дара. Голая красота, разящая, как меч. И — сразила.

Просто — красавица. Просто — гений» — *Цветаева Марина*. Избранная проза: В 2 т. New York, 1979. Т. 1. С. 300. Если Тынянов был знаком с очерком Цветаевой, чрезвычайно любопытными (и значимыми для тыняновской концепции) представляются ее замечания о Гончаровой как о «том пустом месте, к которому стягиваются, вокруг которого сталкиваются все силы и страсти» — Там же. С. 301. Тыняновская Карамзина предстает сразу всем — Людмилой, Татьяной, русской историей, русской речью, Россией, свободой (ср. в последней главе: «писать о том и о той», корреспонденция с посланием В. Л. Давыдову: «И на здоровье *тех* и *той* / До дна, до капли выпивали!.. // Но *те* в Неаполе шалят, А *та* едва ли там воскреснет» — *Пушкин* А. С. Указ. соч. Т. 2. С. 40, где «та» — свобода). «Заместить» ее может только абсолютное ничто, «просто красавица». (Ср., впрочем, невидимость Катерины Андреевны, кстати, вполне в духе цветаевской поэзии: «Она не имеет портретов» — 469.) Знакомство Тынянова с очерком Цветаевой прояснило бы поразительное совпадение ее черновой записи 1931 года с романной концепцией: «Не хотела быть ни Керн, ни Ризнич, ни даже Марией Раевской. Карамзиной. А еще лучше — няней» — *Цветаева Марина*. Указ. соч. Т. 2. С. 356.

* В этом плане «Пушкин» сопоставим с такими одновременно завершенными и незавершенными произведениями, как «Кому на Руси жить хорошо» и «Мастер и Маргарита».

СМЕРТИ НЕ БУДЕТ

«Доктор Живаго» и уход Пастернака

Вот я весь. Я вышел на подмостки.

Пастернак. «Гамлет» (1946)

Поэтическое целое «Доктора Живаго», его строй и смысл, заставляющие воспринимать огромный роман с избытком персонажей, скрытых переключек разнородных мотивов и фантастическим разбегом сюжетных линий как единое в своей таинственной многомерности «слово», вырастают из творческой истории заветной книги Пастернака и определяют ее собственную, по сей день длящуюся и открытую будущему, судьбу. Чаяние большого и свободного повествования в прозе, лишь этюдами к которому мыслятся сколь угодно прекрасные, не отпускающие поэта и восхищающие читателей стихи, возникает у Пастернака очень рано и не оставляет его долгие годы. В первом обращенном к Пастернаку письме Цветаева вспоминала о глубоко не случайном разговоре при случайной встрече: «Когда-то (в 1918 г., весной) мы с Вами сидели рядом за ужином у Цейтлинов. Вы сказали: “Я хочу написать большой роман: с любовью, с героиней — как Бальзак”. И я подумала: “Как хорошо. Как точно. Как вне самолюбия. — Поэт”».

Опустив известные перипетии пастернаковского «романа с прозой» (ранние опыты постижения судьбы художника, ослепительные вспышки «Детства Люверс» и «Воздушных путей», взаимосоотнесенность романа в стихах «Спекторский» и прозаической «Повести», осмысление пройденного пути в «Охранной грамоте», трудные приступы к новому эпосу в прозе 1934 года — все эти свершения так или иначе отзовутся в «Докторе Живаго» и по-новому раскроются при его свете), шагнем из 1918 года в военную пору, когда складывался реквием Пастернака Цветаевой.

Хмуρο тянется день непогожий.

Безутешно струятся ручьи

По крыльцу перед дверью в прихожей
И в открытые окна мои.

За оградою вдоль по дороге
Затопливает общественный сад.
Развалившись как звери в берлоге,
Облака в беспорядке лежат.

Мне в ненастьи мерещится книга
О земле и ее красоте.
Я рисую лесную шишигу
Для тебя на заглавном листе.

На машинописи Пастернак сделал помету: «Задумано в 1942 году, написано по побуждению Алексея Крученых 25 и 26 декабря (случившаяся в подсоветской России перемена календаря не может вытравить изначальной рождественской окраски этих чисел. — А. Н.) 1943 года в Москве. У себя дома. Мысль этих стихотворений (реквием двучастен. — А. Н.) связана с задуманною статьей о Блоке и молодом Маяковском. Это круг идей, только еще намеченных и требующих продолжения, но ими я начал свой новый, 1944 год». Тем, кто читал роман Пастернака не по диагонали, поминовение Цветаевой и автокомментарий к нему много что напомним.

Например, о том, как ветер и дождь рвутся в мелюзевский дом, обманчиво суля возвращение Лары. «В буфетной выбито окно обломком липового сука, бившегося о стекло, и на полу огромные лужи, и то же самое в комнате, оставшейся от Лары, море, форменное море, целый океан». Эпизод «визита» стихии в обжитой локус, пронизанный реминисценциями книги «Сестра моя — жизнь» и цветаевских обращений к Пастернаку, аукнется после окончательного прощания доктора с Ларой. «Я положу черты твои на бумагу, как после страшной бури, взрывающей море до основания, ложатся на песок следы сильнейшей, дальше всего доплескивающейся волны. Ломаной извили-

стой линией накидывает море пемзу, пробку, ракушки, водоросли, самое легкое и невесомое, что могло поднять со дна. Это бесконечно тянущаяся вдаль береговая граница самого высокого прибоя. Так прибило тебя бурей жизни ко мне, гордость моя. Так я изображу тебя». И изобразит — в «струящейся» «Разлуке», где вновь явит себе соименная Цветаевой стихия

В ушах с утра какой-то шум.
Он в памяти иль грезит?
И почему ему на ум
Все мысль о море лезет?

Когда сквозь иней на окне
Не видно света Божья,
Безвыходность тоски вдвойне
С пустыней моря схожа.

Она была так дорога
Ему чертой люблю,
Как морю близки берега
Всей линией прибоя.

Как затопляет камыши
Волнение после шторма,
Ушли на дно его души
Ее черты и формы.

В года мытарств, во времена
Немыслимого быта
Она волной судьбы со дна
Была к нему прибита.

Среди препятствий без числа,
Опасности минуя,
Волна несла ее, несла
И пригнала вплотную.

В романе статью о Блоке хочет написать юный Живаго, но святочное клекотание Москвы поворачивает его мысль. «Вдруг Юра подумал, что Блок — это явление Рождества во всех областях русской жизни, в северном городском быту и в новейшей литературе, под звездным небом современной улицы и вокруг зажженной елки в гостиной нынешнего века. (На елку к Свентицким и едут герой с будущей женой; там он вновь увидит “девочку из другого круга”, Лару, что выстрелит в “дракона” Комаровского. — А. Н.) Он подумал, что никакой статьи о Блоке не надо, а просто надо написать русское поклонение волхвов, как у голландцев, с морозом, волками и темным еловым лесом». Юра «вместо статьи о Блоке» напишет «Рождественскую звезду». И «Сказку» о неназванном, но узнаваемом своем и двух главных городов романа (Москвы и Юрятина) патроне — святом Георгии, рождение которой будет связано с реальными, осаждающими Варыкино, волками, а счастливый сюжет искупит ужас сюжета романного (для Живаго — жизненного), в котором дракон-растлитель унесет царевну за тридевять земель. И «Зимнюю ночь», свечу которой Юра видит в каком-то окне, проезжая по Камергерскому переулку тем же святочным вечером — при этой свече Лара объясняется с Антиповым в комнате, которая годы спустя станет последним приютом доктора Живаго, где Лара будет рыдать над гробом того, кто не сумел ее спасти. «“Свеча горела на столе. Свеча горела...” — шептал Юра про себя начало чего-то смутного, неоформившегося, в надежде, что продолжение придет само собой. Оно не приходило». Оно пришло, оно уже было явлено создателю Юры и Лары (и других «мальчиков и девочек» — одно из предварительных названий романа, восходящее к «вербным» стихам Блока). Пастернак написал не только «стихотворения Юрия Живаго», но и роман — лесной и городской, зимний и летний, старомодный и неслыханно новый, щемяще печальный и освобождающий, рождественский и пасхальный.

В письмах и разговорах Пастернак не раз подчеркивал, что в личности героя (и следственно его поэзии) соединены черты Блока, Маяковского, Есенина и самого автора, взятые,

как мы понимаем, в отвлечении от «биографических обстоятельств». У «мальчиков и девочек» нет «точных» прототипов. Потому бессмыслен обмен вполне основательными аргументами тех исследователей, которые видят в Ларе отражение второй жены поэта Зинаиды Николаевны, и тех, кто отдает эту вакансию его последней возлюбленной — Ольге Всеволодовне Ивинской. И в незаконной Ларе, и в предписанной правильным — старым и добрым — порядком вещей Тоне, и в «случайной» (хотя в мире романа случай всегда, по великому пушкинскому слову, «мощное, мгновенное орудие Провидения») Марине (Пастернак не зря одарил ее цветаевским именем) по-разному оживают все «девочки» (из разных кругов), с которыми сопряжена и без которых непредставима жизнь Пастернака. И в каждой из них светится та Вечная Женственность, восхищенным пленником, невольным оскорбителем и истовым защитником которой ощущал себя поэт. («Доктор Живаго» был уже угадан и в немалой мере написан, когда его «спутником» стал перевод «Фауста». Но не «влияние» Гете придало русскому доктору «фаустовские» свойства и обусловило властность мотива «Вечной Женственности», но «избирательное сродство» поэтов, способность увидеть и передать живой и сегодняшний смысл творения Гете сделали перевод «Фауста» огромным событием в жизни Пастернака, естественно отозвавшимся на росте романа.)

И так же с «распыленным» присутствием поэтов. Когда в Антипове-Стрельникове обнаруживают сходство с Маяковским (подкрепленное самоубийством героя), это совершенно верно, но «маяковская» мелодия звучит и в совсем иных эпизодах (часто — резко трансформировавшись). Только что вернувшийся с фронта (видевший воочию «Войну и мир») Живаго, отвечая на повторяющиеся (и не требующие ответов) вопросы всегда соответствующего времени Дудорова (для которого интерес к поэмам Маяковского стоит в одном ряду с актуальными для 1917 года, но сугубо теоретическими, не предполагающими страшных завтрашних выводов, историческими штудиями — о земельной политике Ивана

Грозного и Сен-Жюсте), он не «литературное суждение» высказывает, но свидетельствует о кровном родстве (сверхблизости, что может обернуться разрывом, любви-ненависти) с автором «Флейты-позвоночника» и «Человека»: «Маяковский всегда мне нравился. Это какое-то продолжение Достоевского. Или, вернее, это лирика, написанная кем-то из младших бунтующих персонажей, вроде Ипполита, Раскольников или героя “Подростка”. Какая всепожирающая (страшный эпитет! Действительно, “пожрет все”; и себя. — А. Н.) сила дарования! Как сказано это раз и навсегда, непримиримо и прямолинейно! А главное с каким размахом шваркнуто все это в лицо общества и куда-то дальше, в пространство!» Понятно, что ниспровергательски-трагическая энергия Маяковского, предъявляющего убийственный счет старому — позволяющему унижение красоты и попрание справедливости — миру, рифмуется с выстрелами, которые в 1905 году слышит поруганная Лара. «“Мальчики стреляют”, — думала Лара. Она думала так не о Нике (Дудорове, который в отрочестве грезит о революции, а в 1917-м лезет к Живаго с вопросами о Маяковском. — А. Н.) и Патуле (Антипове, будущем Стрельникове, Расстрельникове; когда народная речь “наращивает” и без того зловещий псевдоним персонажа, в носителе рокового имени, разрешившем себе “кровь по совести”, бесспорно проступает герой “Преступления и наказания”. — А. Н.), но обо всем стреляющем городе. “Хорошие, чистые мальчики, — думала она (почитающая себя “грязной”, погибшей — А. Н.). Хорошие. Оттого и стреляют”».

Живаго — из этих же мальчиков, хотя стрелять он, как известно, не сможет. Великая, всего яснее опровергающая «революционное насилие», то есть братоубийство, сцена романа стала достоянием советского читателя задолго до того, как ему позволили узнать, что же в этом самом «Докторе...» такого. Эпизод, в котором «мобилизованный» партизанами Живаго во время атаки «белых» стреляет в обгорелое дерево, был полностью процитирован в письме Пастернаку членов редколлегии «Нового мира», с праведным — запланирован-

ным в ЦК — гневом отвергающих антисоветский роман. Письмо, составленное в 1956 году, было напечатано «Литературной газетой» и «Новым миром» в ноябре 1958 года, в дни травли поэта, последовавшей за присуждением ему Нобелевской премии. Авторы — или «подписанты»? — огромного опуса были безусловно правы, утверждая, что сцена эта — «ключ к очень многому». Да, стрелять в своих (а чужих на русской земле нет) Живаго не может. О том и спорит он со своим антагонистом (и его двойниками, вроде командира партизанского отряда). Но когда Стрельников покончит с собой после ночного разговора о революции и императиве возмездия, определившем его судьбу («Обвинение веку можно было вынести от ее имени, ее устами», устами Лары — жены Антипова-Стрельникова, возлюбленной Живаго. — А. Н.), Юрий Андреевич увидит и почувствует нечто глубоко «свое».

«Снег под его левым виском сбился красным комком, вымокши в луже натекшей крови. Мелкие, в сторону брызнувшие капли крови скатались со снегом в красные шарики, похожие на ягоды мерзлой рябины». Той самой рябины, что, слившись в сознании доктора с Ларой, окончательно освобождает его из партизанского плена. За диалогом с часовым («— Увидел рябину в ягодах мороженных, хочу пойти пожевать. — Вот она, дурь барская, зимой по ягоду. Три года колотим, колотим, не выколотишь. Никакой сознательности. Ступай по свою рябину, ненормальный») происходит репетиция встречи, сулящая встречу подлинную. «Она была наполовину в снегу, наполовину в обмерзших листьях и ягодах и простирала две заснеженные ветки вперед навстречу ему. Он вспомнил большие белые руки Лары, круглые, щедрые и, ухватившись за ветки, притянул к себе. Слово сознательным ответным движением рябина осыпала его снегом с ног до головы. Он бормотал, не понимая, что говорит, и сам себя не помня:

— Я увижу тебя, красота моя писанная, княгиня моя, рябинушка, родная кровинушка». Сцепленность этой сцены с «маяковским» самоубийством столь же несомненна, как и ее «есенинская» поэтика.

Я вовсе не хочу «вывести» «Доктора Живаго» *только* из стихов памяти Цветаевой и клубящихся окрест них мыслей и чувств. Роман был начат лишь в следующую (1945—1946) зиму. Но стал он той самой книгой «о земле и ее красоте», которая мерещилась Пастернаку, поминающему Цветаеву. Той самой, что когда-то, еще и в точный «литературный замысел» не отлившись, уже обнаружила свои коренные свойства («...большой роман: с любовью, с героиней — как Бальзак») и вызвала у Цветаевой единственно истинную реакцию: «Как вне самолюбия. — Поэт!». Той самой, о которой Пастернак, пропадая в 1959 году «как зверь в загоне», воскликнет, варьируя мотивы плача по Цветаевой:

Что же сделал я за пакость,
Я убийца и злодей?
Я весь мир заставил плакать
Над красотой земли моей.

За рыдающей строфой «Нобелевской премии» идет другая — о том состоянии духа, которое привело поэта к роману и не оставило его в черные дни.

Но и так, почти у гроба,
Верю я, придет пора —
Силу подлости и злобы
Одолеет дух добра.

О том, почему вера эта пришла к Пастернаку во время войны, повествует эпилог «Доктора Живаго». Об этом говорит Гордону поумневший Дудоров: «Не только перед лицом твоей каторжной доли, но по отношению ко всей предшествующей жизни тридцатых годов, даже на воле, даже в благополучии университетской деятельности, книг, денег, удобств, война явилась очистительною бурей, струей свежего воздуха, веянием избавления <...>

И когда возгорелась война, ее реальные ужасы, реальная опасность и угроза реальной смерти были благом по сравне-

нию с бесчеловечным владычеством выдумки и несли облегчение, потому что ограничивали колдовскую силу мертвой буквы <...>

Война — особое звено в цепи революционных десятилетий. Кончилось действие причин, прямо лежавших в природе переворота. Стали складываться итоги косвенные, плоды плодов, последствия последствий. Извлеченная из бедствий закалка характеров, неизбалованность, героизм, готовность к крупному, отчаянному, небывалому. Это качества сказочные, ошеломляющие, и они составляют нравственный цвет поколения».

Выросли новые мальчики и девочки. Выросли, для того, чтобы героически погибнуть, как возлюбленная Дудорова, ставшая партизанкой Христина Орлецова. Или для того, чтобы, потеряв родителей и уютную участь, чудом храня осколки воспоминаний, отдающих зловещей сказкой, но верных в самой сути, получив унижительно уличное прозвание (и принимая его жуть как данность), быть таинственно хранимыми судьбой — как Танька Безочередова, в которой Гордон и Дудоров (а прежде — странный покровитель доктора, его сводный «темный» брат Евграф Живаго) узнают дочь Юрия и Лары. Выросли мальчики и девочки, отступило темное колдовство, пришла свобода, а значит: «Смерти не будет» (еще одно предварительное название романа о докторе Живаго, о врачующей жизни).

Перед тем, как вновь процитировать эпилог, напомним, что в записи на стихах памяти Цветаевой Пастернак счел должным обозначить (и даже выделить отдельным предложением) место, где обрели плоть его плач и его мечта о главной книге: «У себя дома». Зная роман, невозможно увидеть тут формальность. *У себя дома* означает *в истории*. Об этом говорит Юрин дядюшка и наставник Николай Николаевич Веденяпин уже в первой части романа: «...надо быть верным Христу. Сейчас я объясню. Вы не понимаете, что можно быть атеистом, можно не знать, есть ли Бог и для чего он, и в то же время знать, что человек живет не в природе, а в истории, и что в нынешнем понимании она основана Христом,

что Евангелие есть ее обоснование. А что такое история? Это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению. Для этого открывают математическую бесконечность и электромагнитные волны, для этого пишут симфонии. Двигаться вперед в этом направлении нельзя без некоторого подъема. Для этих открытий требуется духовное оборудование. Данные для него содержатся в Евангелии. Вот они. Это, во-первых, любовь к ближнему, этот высший вид живой энергии, переполняющий сердце человека и требующий выхода и расточения, и затем это главные составные части современного человека, без которых он немислим, а именно идея свободной личности и идея жизни как жертвы. Имейте в виду, что это до сих пор чрезвычайно ново. Истории в этом смысле не было у древних. Там было сангвиническое свинство оспой изрытых Калигул, не подозревающих, как бездарен всякий поработитель. Там была хвастливая мертвая вечность бронзовых памятников и мраморных колонн. (Трудно не расслышать в двух последних предложениях характеристики не только Рима, но и его зловеще-карикатурного повторения в сталинской империи. — А. Н.) Века и поколения только после Христа вздохнули свободно. Только после него началась жизнь в потомстве (вот они, “мальчики и девочки”. — А. Н.), и человек умирает не на улице под забором (такой лишь кажется “трамвайная” смерть Живаго. — А. Н.), а у себя в истории, в разгаре работ, посвященных преодолению смерти, умирает сам, посвященный этой теме».

О том же говорит Юра предчувствующей скорый уход Анне Ивановне Громеко. О том же говорит Симочка Тунцова. И, разумеется, та же освобождающая музыка строит евангельские (и не только евангельские) стихотворения Юрия Живаго. Война вернула Пастернаку (для него это значило — и всем людям) историю, а с ней и свободу. Поэтому был написан «Доктор Живаго». И написан именно так — в разрез всем ходячим представлениям о «совершенстве» и «новизне». Лучше, чем в письмах и беседах с недоумевающими интеллигентными друзьями, Пастернак объясняет

поэтику своего романа словами того же Веденяпина: «До сих пор считалось, что самое важное в Евангелии нравственные изречения и правила, заключенные в заповедях, а для меня самое главное то, что Христос говорил притчами из быта, поясняя истину светом повседневности. В основе этого лежит мысль, что общение между смертными бессмертно и что жизнь символична, потому что она значительна». Отсюда отказ от внешних примет космогонии и мифологизма (при их скрытом, но властном присутствии в романе), от акцентировки мотивных переключек (при их удивительном богатстве), от модернистского небрежения сюжетом, который в желанной книге жизни должен быть разом простым (оперирующим вечными чувствами) и увлекательным. Отсюда «балзаковский» код «Доктора Живаго», пастернаковские (глубоко верные) сопоставления книги с дилогией Гете о Вильгельме Мейстере (классическим романом о становлении художника), прозой Диккенса и «Братьями Карамазовыми» Достоевского, отсюда (при философском расхождении с Толстым) вовлеченность автора в толстовскую атмосферу (что больше «учения» и «художества») и сравнение в одном из писем доктора Живаго с доктором Чеховым. Это (как и зримо присутствующая в тексте «Капитанская дочка» или глубоко спрятанные, но значимые для сюжетной конструкции «приключенческие» и «таинственные» романы, в первую очередь — вальтерскоттовские) не «источники» и не «образцы» — это словарь и грамматика естественного и безграничного при внешней скромности живой и непрестанно обновляющейся великой европейской литературы, это язык, внятный и необходимый любому живущему в истории (свободному) человеку, даже если сам он привык изъясняться на иных — ответвившихся от великого ствола — замысловатых наречиях.

Роман, рожденный таким чувством и написанный на таком языке (одно подразумевает другое), просто не мог таиться в столе или быть достоянием узкого круга людей «хорошего тона». Пастернак писал свою книгу не в «оттепель», а в черном море последнего сталинского семиле-

тия. Писал, когда в газетах его смешивали с грязью, когда угроза ареста (и скорее всего — гибели) становилась день ото дня явственней, когда его возлюбленная была брошена в застенки (а потом — в лагерь). Писал и не прятал написанного. Вопреки известному правилу, не рекомендуящему показывать полработы как «дуракам», так и «умным», он постоянно читал фрагменты (иногда не отделанные) незавершенной книги — и не только близким по духу. Он не боялся посылать — почтой! — рукопись тем, кто томился в ссылках (дочери Цветаевой Ариадне Эфрон, Варламу Шаламову, Кайсыну Кулиеву). Бытование обращенного к миру романа подразумевалось самой его статьёй. И сезонные политические колебания тут были не властны.

«Хотя просветление и освобождение, которых ждали после войны, не наступили вместе с победой, как думали, но все равно предвестие свободы носилось в воздухе все послевоенные годы, составляя их единственное содержание» — сказано в эпилоге. И не Пастернаку было изменять свободе, когда после смерти Сталина зло ослабило хватку.

«Доктор Живаго» был предложен советским журналам — «Новому миру» и «Знамени» (на странице которого, при публикации нескольких стихов из романа, впервые было оттиснуто роковое словосочетание), писательскому альманаху «Литературная Москва», Гослитиздату. Фрагменты романа были напечатаны в социалистической Польше, а целиком его намеревались издать в социалистической же Чехословакии. И когда итальянский журналист (разумеется, коммунист) Серджо д'Анджело попросил у Пастернака рукопись, чтобы ознакомить с ней итальянского издателя (тоже коммуниста) Джанджакомо Фельтринелли, тот согласился. Да, сказав, что, возможно, это его смертный приговор. Да, вступая позднее в контакты с властными инстанциями, пытавшимися всячески приостановить публикацию (и манящими перспективой отцензурированного издания в отечестве). Да, избегая резких движений и подписывая телеграммы издателю с просьбой задержать печатание до публикации романа в СССР (кроме прочего, рассчитывая,

что Фельтринелли интригу поймет — как и случилось). Выбор Пастернака был сделан много раньше. «Доктор Живаго» не мог остаться ненаписанным, а став реальностью, ждать лучших времен. Это неизмеримо важнее и той череды полицейских мероприятий, которыми цекистско-писательская братия пыталась остановить публикацию в Италии (выразительный подбор соответствующих секретных материалов представлен в первом разделе книги «“А за мною шум погоны...” Борис Пастернак и власть» — М., 2001). И присуждения через год Нобелевской премии (лауреатом которой Пастернак с большой вероятностью стал бы, и не напиши он романа; впрочем, этот сюжет в сослагательном наклонении немислим — в те годы на Нобелевскую премию выдвигались истинные художники, которым, по определению, не свойственно останавливаться). И последовавшей за тем травли великого писателя, что быстро свела его в могилу и вечным клеймом позора легла на тогдашних властителей, отступников-литераторов и «не читавших, но много что сказавших» о романе «простых советских людей». И того непонимания романа, которое по многим причинам остается в силе по сей день, той глухоты, что сводит «книгу жизни» к дурной политике, «киношной» мелодраме и дешевой метафизике. И тех «разоблачительных» сплетен об авторе, которым удачно аккомпанирует воркование о «художественной слабости».

Нужно иное — прочесть «Доктора Живаго» с тем чувством, которое владеет Гордоном и Дудоровым в последнем прозаическом абзаце романа. Тогда станет ясно, что *Смерти не будет*.

«Счастливое, умиленное спокойствие за этот святой город и за всю землю, за доживших до этого вечера участников этой истории и их детей проникало их и охватывало неслышной музыкой счастья, разлившейся далеко кругом. И книжка в их руках как бы знала все это и давала их чувствам поддержку и подтверждение». Их книжка — «Стихотворения Юрия Живаго». Наша, ждущая полноценного и освобождающего прочтения, — роман Пастернака.

11 ноября 1958 года Пастернак писал Марии Марковой: «Очень, очень тяжелое для меня время. Всего лучше было бы теперь умереть, но я сам, наверно, не наложу на себя рук». От присуждения Нобелевской премии (23 октября) эти строки отделяют меньше, чем три недели, от похабного шабаша, на котором поэт был исторгнут из сообщества советских сочинителей (29 октября) — двенадцать дней, от публикации в «Правде» вырванного у Пастернака письма с отказом от премии и просьбой дать ему дожить свой век на родине (5 ноября) — пять дней.

О возможности самоубийства (пусть сомнительной) и желанности смерти (тут оговорок нет) думает художник, главные книги которого называются «Сестра моя — жизнь» и «Доктор Живаго». Страшное признание выведено той же рукой, что и речь юного Юры Живаго к измученной недугом и страшящейся ухода в небытие Анне Ивановне: «Не о чем беспокоиться. Смерти нет. Смерть не по нашей части. А вот вы сказали: талант, это другое дело, это наше, это открыто нам. А талант — в высшем широчайшем понятии есть дар жизни.

Смерти не будет, говорит Иоанн Богослов, и вы послушайте простоту его аргументации. Смерти не будет, потому что прежнее прошло. Это почти как: смерти не будет, потому что это уже видали, это старо и надоело, а теперь требуется новое, а новое есть жизнь вечная».

Наверно, кто-то скажет, что Пастернак и устремляется к «жизни вечной», что страха смерти в его признании нет. И приведет предшествующий фрагмент Юриного монолога: «В других вы были, в других и останетесь. И какая вам разница, что потом это будет называться памятью. Это будете вы, вошедшая в состав будущего». Тут естественно будет вспомнить о Гордоне и Дудорове, перечитывающих тетрадь Юрьевых писаний, которыми их друг не просто вошел в будущее, но и его сотворил. Что ж, повторим еще раз. «Счастливое, умиленное спокойствие за этот святой город и за всю землю, за доживших до этого вечера участников этой истории

и их детей проникало и охватывало их неслышною музыкой счастья, разлившейся далеко кругом. И книжка в их руках как бы знала все это и давала их чувствам поддержку и подтверждение». А затем можно с торжествующей интонацией цитировать финал «Гефсиманского сада».

Все это в целом будет справедливо, ибо Пастернак и в последние свои полтора года оставался Пастернаком. Подтверждением тому и множество мемуарных свидетельств, и те фрагменты эпистолярия, где речь идет не о поношениях и гонорах, но об искусстве вообще и «Докторе Живаго» в частности, и доверие к миру и будущему, окрашивающие тбилисские (февраль-март 1959) письма к Ольге Ивинской. «Теплится какая-то вера, что ничего дурного нового против меня не предпримут (предприняли; 14 марта Пастернак был, что называется, силком доставлен на допрос к генеральному прокурору Руденко, который доходчиво поэту объяснил, что расправиться с потенциальным “изменником родины” можно в любой момент. — А. Н.) <...> Если меня и моих занятий не постигнет какая-нибудь катастрофа, равносильная концу, позволь мне верить, что жизнь моя будет продолжаться по-прежнему, что ты меня не оставишь и от меня не отвернешься. (Не оставила, но и боль, обиду, тревогу, страшно прорвавшиеся в январе 1959 года, о чем дальше пишет Пастернак, вовсе заглушить не смогла. — А. Н.) Никакого спора ведь ни с кем не происходит. Ты была неправа, когда, как тебе казалось, ты ставила “вопрос ребром” и требовала от меня твердого решения (развода с Зинаидой Николаевной и узаконивания отношений с возлюбленной. — А. Н.). Все это у нас по-другому, а посторонние тут так же не судьи, как трудно им судить о моем месте в современной жизни, таком болезненно скромном и незаметном, таком единственном и приносящем горе и счастье такой свободы. Никакой драмы и трагедии у нас нет, моя дорогая девочка, — я дышу и этого достаточно, чтобы я всегда думал о своем и любил тебя, а вспоминать и привлекать к обсуждению попутные и сопровождающие обстоятельства, в нашем случае — ложно и искусственно».

Да, жизнь продолжалась. Приходящие со всего света «досточтимые» мужские и «драгоценные» женские письма доказывали, что роман был написан и напечатан не зря. Над странной пьесой «Слепая красавица» Пастернак работал с пастернаковским воодушевлением. (И кто знает, что в итоге бы выросло из этого обескураживающе путанного и наивного замысла, как он мог бы измениться, какими побегами прирасти?) А что стихи после января 1959 года не писались, так ведь, во-первых, и прежде случались долгие паузы, а во-вторых, Пастернак никогда «стихами как стихами» особенно не дорожил. И если уж о них речь зашла, то как же не вспомнить о последней строфе «Нобелевской премии»? О том, что *Силу подлости и злобы / Одолеет дух добра.*

Одолеет. Когда пора придет. Только не отменяет концовка (естественная и уверенная? или волевым усилием извлеченная из недавнего, но растоптанного прошлого?) отчаянного зачина:

Я пропал, как зверь в загоне.
Где-то люди, воля, свет,
А за мною шум погони,
Мне наружу хода нет.

И двух надрывно рыдающих строф вставшая на их место «оптимистичная» кода тоже уничтожить не в состоянии. Их в рабочей тетради заклеить можно (что и было сделано), а из жизни не вычеркнешь.

Все тесней кольцо облавы
И другому я виной:
Нет руки со мною правой,
Друга сердца нет со мной.

А с такой петлей у горла,
Я б хотел еще пока,
Чтобы слезы мне утерла
Правая моя рука.

Первые признаки смертельного недуга — быстро развившегося рака легких — дали знать о себе в начале апреля 1960 года. Умер Пастернак в ночь с 30 на 31 мая. Автор новейшей биографии полагает, что «механизм его последней роковой болезни» был запущен допросом генерального прокурора. Может быть. А может быть, и нет. После этого садистского акта Пастернак еще здравствовал больше года. С другой стороны, едва не ставший явью разрыв с Ивинской, скандал вокруг «Нобелевской премии», выдворение из Москвы на время визита британского премьера предшествовали прокурорской экзекуции. А письмо Марковой было написано еще раньше. И никакие точные цитаты и справедливые соображения его не перевесят. Одно дело не бояться смерти, другое — ее звать. Пусть и храня верность себе.

Да, Пастернак не зря назвал жизнь сестрой и устами своего героя заверил нас, что смерти не будет. Он знал, что такое благодарность и долг и как неразрывно они меж собой связаны. Но и 66-й сонет Шекспира он тоже когда-то перевел не случайно. И когда думаешь об уходе Пастернака (не только о днях мучительной боли, но о полутора «постнобелевских» годах в целом), строка *Измучавшись, я умереть хочу...* из головы никак не уходит. Как и пушкинское: *Мир опустел*.

Р. С. Эти заметки выросли из многолетних дружеских разговоров с К. М. Поливановым — далеко не только о Пастернаке и его романе.

2007, 2010

РОЖДЕСТВО И ВОСКРЕСЕНИЕ

О романе Александра Солженицына «В круге первом»

Среди бесчисленных споров, что ведут между собой герои романа «В круге первом», есть один, на первый взгляд, не самый впечатляющий и памятный, но, несомненно, весьма важный для внимательного читателя. Сологдин и Нержин толкуют о том, как следует постигать историю, как открыть тайную логику, скрывающуюся в хаосе громоздящихся фактов.

«— Будь же достоин своей... исчислительной науки. Примени способ узловых точек. Как исследуется всякое неведомое явление? Как нащупывается всякая неначерченная кривая? Сплошь? Или по особым точкам?

— Уже ясно! — торопил Нержин; он не любил размазываний. — Мы ищем точки разрыва, точки возврата, экстремальные и наконец полевые. И кривая — вся в наших руках».

Герои рассуждают о будущей, покуда лишь чаемой, книге Нержина о русской революции — сегодняшний читатель, расслышав явную подсказку в тематике разговора и словах «узловые точки», вспоминает о «Красном Колесе» и его «отмеренных сроках». Читатель прав — и все же не до конца: «методологический» эпизод нужен Солженицыну не только для того, чтобы еще раз зазвучала в романе автобиографическая нота. Писатель дает нам ключ, без которого трудно войти в его мир, без которого не понять ни одного дня мужика в лагере, ни нескольких недель палаты обреченных, ни трех рождественских суток марфинской шарашки.

В последнем случае дело не только в «отмеренности сроков», не только в том, что Солженицын вослед Достоевскому предельно концентрирует действие, сжимая события, разговоры, нравственные повороты в жесткие хронологические промежутки, делает самое время словно бы перенасыщенным, сверхтяжелым, заставляет нас ощутить весомость и плотность каждого убегающего мгновения. Дело еще и в особой отмеченности тех дней, которым посвящен роман «В круге первом». Да, все заняты привычным: заключенные инжене-

ры продумывают схемы шифратора, эмгешники бдительно следят за соблюдением «режима», генералы и полковники обманывают министра и строят друг другу козни, жены арестантов вымаливают свидания, а Сталин мечтает о мировом господстве. Да, люди остаются людьми с их нравственными муками, неожиданными озарениями, порывами и провалами, обретениями и утратами, но все же три дня (с субботнего вечера до середины вторника) маленькой тюрьмы и огромной страны — дни особые, освещенные тайным светом, временами беспокоящим начальство и радующим тех, в ком жива душа, но по большей части — скрытым. Светом Рождества.

Слово это возникает на первых же страницах романа как бы походя. Так, заурядное обстоятельство времени, дурацкая помеха, встающая на пути дипломата Иннокентия Володина, решившегося резко поменять не только свою судьбу, но и судьбу человечества. Мы еще не знаем, что задумал совершить этот преуспевающий чиновник, кажущийся «состоятельным молодым бездельником», а уже слышим, как авторский монолог плавно переходит в его раздраженную внутреннюю речь: «И даже сегодня, в канун западного Рождества (все посольства уже два дня как стихли, не звонят), в их министерстве все равно будет ночное сиденье.

А у тех пойдут на две недели каникулы. Доверчивые младенцы. Ослы длинноухие!»

Через несколько страниц мы убедимся, что Володин не так уж далек от истины. Его звонок в американское посольство окажется бессмысленным. Предупреждение о том, что советский агент должен на днях получить «важные технологические детали производства атомной бомбы», дойдет до сидящих на прослушивании эмгешников, обожжет не способных ни во что вмешаться читателей и оставит вполне равнодушным американского атташе, явно празднующего сочельник (сытость, лень, мягкий диван, сигаретные затяжки, женский смех — вот атмосфера посольства, резко контрастирующая с той, что окружает Володина: телефонная трубка плавится в его руках, а пол будки горит под ногами, обыденнейшие предметы становятся дьявольскими, при-

вычные метафоры едва ли не материализуются). Володин совершает подвиг — американцы справляют Рождество.

Западное Рождество вспоминает Володин во время своего трагикомического «путешествия в Россию» — поездки со свояченицей Кларой за город: «...всё небо в рекламах, все улицы — в заторе машин, подарки — каждый каждому. И на какой-нибудь захудалой затёртой витринке — ясли и Иосиф с ослом». Фабульно разговор с Кларой предшествует роковому звонку (более того — во многом мотивирует решение Володина), но открывается он читателю лишь в середине романа, когда уже известно, что звонок в посольство был, что ищейки идут по следу, что техническую задачу отлова Володина суждено выполнять марфинским экам... И читатель, уже нагруженный всей этой информацией, просто не может не соотнести идиллическую картину с завязкой романа. Счастливое западное Рождество оказывается лишь торжеством сытости и самоуспокоенности. Это Рождество без яслей с младенцем и Иосифа с ослом, это Рождество, ставшее *только* празднеством, а не поминовением величайшего события в духовной истории человечества*.

Бытовая прелесть Рождества, конечно же, не отрицается Солженицыным: уютно празднуют его немцы на шарашке; борются за елку русские ээки (а один из них, Хоробров, даже требует, чтоб достояла елка непременно до православного Рождества); мучается (разрешать — не разрешать) из-за елки полковник Клементьев; внимательно присматриваются к чужому празднику служители охраны (копится компромат). Радость одних и раздражение других опутывают праздник, что словно бы и не равен сам себе в вывернутых тюремных условиях, в атеистической стране, где вдруг могут заспорить: «25 декабря какого именно года родился Христос». И кажется, что, действительно, даже те, кто помнит о Рождестве, словно бы обходятся без Христа. Так, немцы, собравшиеся вокруг сосно-

* Легко протянуть от этого эпизода смысловые нити к солженицынской публицистике, особенно послероссийской, к его настойчивым упрекам Западу — упрекам в бездуховности, внутренней расслабленности, все той же сытости.

вой веточки и пригласившие к себе Рубина, не могут забыть, что он «еврей и коммунист», не могут не потолковать о речи Геббельса в рождественский сочельник 44-го года. Бывший эсэсовец Рейнгольд Зиммель по-прежнему ненавидит Рубина, остальные немцы, отдавая должное доброте и душевной расположенности своего гостя, все же не верят его агитационным речам, а сам Рубин прекрасно знает, что обманывает их, ибо «в сложный наш век истина социализма пробивается порою кружным путем». Рождественский уют прекрасен, но он не дает людям сил на то, чтобы стать до конца людьми, выйти из привычных ролей, осознать всечеловеческое братство как единственный идеал. Возможен ли этот идеал в сегодняшнем мире — мире, отравленном ядом тоталитаризма, взаимной ненависти и эгоистического самодовольства? Возможно ли Рождество в соседстве с атомной бомбой? Именно здесь, в этом вопросе скрыт нервный центр романа, и ответ на него дается писателю очень нелегко.

В памятном «загородном» разговоре Володина с Кларой картина западного Рождества была антитезисом. Тезисом было иное Рождество, русская заброшенная деревня, жители которой и не ведают, почему она носит такое имя. Деревня с убогими домами, разрушенной и опоганенной церковью, редкими жителями. Разоренная, обездоленная Россия, которую «представлял» (в качестве дипломата), но не «представлял» Володин, столкнулась с шумным и вроде бы празднующим Рождество Западом. Празднующим, несмотря на то, что нет на земле подлинного мира, что создана уже атомная бомба, сулящая гибель всему живому, не разбирающая своих и чужих.

«Значит, у них там — хорошо? <...> Лучше?» — спрашивает Клара. «— Лучше, — кивнул Иннокентий. — Но не хорошо. Это разные вещи». Да и как может быть хорошо, когда где-то все еще плохо? Чужая печаль — не чужая, а чужая беда всегда станет твоей бедой. И вовсе не американцев собирався облагодетельствовать своим звонком Володин («Они дождутся-таки сплошной коллективизации фермеров! Они заслужили...») — не было бы его отчаянной попытки изме-

нить ход истории без затерянной деревни, которую случайно забыли переименовать.

«Ты не дал украсть бомбы Преобразователю Мира, Кузнецу Счастья? — значит, ты не дал её Родине!

А зачем она — Родине? Зачем она — деревне Рождество? Той подслеповатой карлице? той старухе с задушенным цыплёнком? тому залатанному одноногому мужику? <...>

Им нужны дороги, ткани, доски, стёкла, им верните молоко, хлеб, ещё, может быть, колокольный звон — но зачем им атомная бомба?»

Атомная бомба нужна только Сталину, продумывающему план Третьей Мировой. «Начать можно будет, как атомных бомб наделаем и прочистим тыл хорошенько», — размышляет Император Земли, незадолго до этого пообещавший своему верному министру: «Скоро будыт много-вам-работы, Абакумов. Будым йищё один раз такое мероприятие проводить, как в тридцать седьмом. Весь мир — против нас. Война давно неизбежна. С сорок четвёртого года неизбежна. А перед баль-шой войной баль-шая нужна и чистка <...> А во время войны пойдём вперёд — там Йи-вропу начнём сажать!» Ненависть к миру, мечта о бомбе, о разрушении неотрывна у Сталина от ненависти к России, уже им уничтоженной. Сталин убежден, «что вся Россия — придумана (удивительно, что иностранцы верят в её существование)».

Солженицынский Сталин мечтает о полной унификации пространства (пока еще его страшщего) и отмене времени. Старческий ужас небытия превращается в страсть к тотальному небытию, к упразднению любого движения, любого разнообразия, любой жизни. Потому и тянутся жадные руки диктатора к сгустку смерти — атомной бомбе.

И не за американцев пугается дядюшка Володина, застрывший в Твери чужак Авенир, услышав от племянника, что бомба у Сталина может появиться, — за себя: «Но если сделают — пропали мы, Инок. Никогда нам свободы не видать»*.

* Здесь не место переходить в область конкретной политики и ловить писателя «на фактах» (дескать, Сталин все-таки Третьей Мировой не начал). Заметим, однако, во-первых, что

Ровесник Сталина, надеющийся пропустить Самого на тот свет первым, тверской дядюшка Авенир, самым скромным существованием своим — житьем по совести, крепкой памятьностью, удивительной способностью трезво и просто глядеть на мир — опровергает мрачную утопию «кремлевского затворника». Россия не выдумана, она не пустое пространство, поставляющее плановую продукцию и полки для мировой бойни; Россия существует, хочет свободы, помнит свою историю. Как бы ни крушили церкви, как бы ни ломали алтари, как бы ни унижали человека голодом, репрессиями, страхом, одурачившим («от гимна до гимна») радио — люди остаются людьми, Россия — Россией, Рождество — Рождеством.

Дядюшка Авенир не говорит с племянником о Боге. Вряд ли для него даже важно, что разгон Учредительного собрания происходил в святочные дни (хоть и, думается, не случайно автор бегло ввел этот мотив в его речь). Он говорит, о «безбожнике» Герцене и герценовских проклятых вопросах: «...где границы патриотизма? Почему любовь к родине надо распространять и на всякое её правительство? Пособлять ему и дальше губить народ?» Но почему-то вопросы эти становятся ответом на то смятение, которое охватило Иннокентия близ деревни Рождество, когда уязвила его великая боль открывшейся вдруг России. Там Володин недоумевал и мучился, чертя обломанной палочкой: «— Вот видишь — круг? Это — отечество. Это первый круг. А вот — второй. — Он захватил шире. — Это — человечество. И кажется, что первый входит во второй? Нич-чего подобного! Тут заборы предрассудков. Тут даже — колючая проволока с пулемётами. Тут ни телом, ни сердцем почти нельзя прорваться. И выходит, что никакого человечества — нет. А только отечества, отечества, и разные у всех...».

Солженицын описывает сознание героев конца 40-х годов, у которых ни надежд наших, ни нашего исторического опыта не было, бояться же «Сталина с бомбой» они имели все основания. Во-вторых же, нельзя не признать, что наш путь к свободе неотрывен от идеи разоружения, то есть отказа от той самой бомбы и пестуемого десятилетиями образа врага.

Ни вопросы Володина, ни вопросы Герцена, прозвучавшие для героя ответами, не означают, однако, превосходства человечества над отечеством. Ибо понятия эти в философско-художественной системе Солженицына отнюдь не противопоставлены. Писатель совершенно закономерно пришел к чеканному тезису «Нобелевской лекции»: «Нации — это богатство человечества, это обобщенные личности его; самая малая из них несёт свои особые краски, таит в себе особую грань Божьего замысла»*. Но ведь именно-то душу России, тайну ее и уничтожает, по Солженицыну, Сталин. Это ему, Пахану, выгодно отделить уничтожаемое отечество от человечества, что дождется еще уничтожения. Это ему надобно заменить Рождество Христово собственным днем рождения (за три дня до начала романного действия был отмечен 70-летний юбилей Хозяина, и гротескная тень этого кощунственного праздника несколько раз возникает на солженицынских страницах). Это он, отменивший мир человеческий за ненужностью, пытается «договориться» с Богом, восстанавливая Церковь.

Сталин может затевать торг с Господом именно потому, что, во-первых, он не верует, а боится, а во-вторых, твердо убежден: остальным людям до Бога никак не досягнуть, их вера уже уничтожена.

Сталин может (к соблазну следующих поколений) восстанавливать формы старой России, играть словами и регалиями, званиями и обычаями именно потому, что видит лишь «форму» этих слов, регалий, обычаев и твердо убежден: никакой России нет и быть не может. А пустоту, заполнившую шестую часть суши, можно обряжать как угодно, ибо ни ко-

* В «Нобелевской лекции» рассуждение о нациях возникает в контексте раздумий писателя о языке и литературе, сберегающих национальную душу. В этой связи нельзя не напомнить о вполне вероятном источнике Солженицына — гоголевском рассуждении о русском слове в конце V главы «Мертвых душ»; ср. в особенности: «И всякой народ, носящий в себе залог сил, полный творящих способностей души, своей яркой особенностью и других даров Бога, своеобразно отличается каждый своим собственным словом, которым, выражая какой ни есть предмет, отражает в выражении его часть собственного своего характера».

локольный звон, ни офицерские погоны, ни раздельное обучение не вернут подлинной веры, чести, культуры. И Сталин до какой-то степени прав: жена подполковника МВД Емина, вальяжная красавица с толстыми белыми косами может ласково пропеть: «Мы и куличи на Пасху пекём, так что такого <...> Так то муж! А мы с мамой — что? бабы!» Дальше Солженицын уточнит: «Она <...> была, действительно, похожа на деревенскую бабу, но в исполнении Эммы Цесарской».

Сытому миру ряженных годится атрибутика старой жизни; на истошные крики ээка-коммуниста Рубина о том, что в СССР нет нового господствующего класса, ответом может служить обрисовка и «кустодиевской» подполковницы, и семейства прокурора Макарыгина, и быта Володиной до того, как герой начал задумываться. «Новые господа», у которых, «как во всех благонастроенных домах», хранятся пластинки с записями «речей Отца и Друга», но которые, «как все нормальные люди <...> их никогда не слушали», так же похожи на давнюю интеллигенцию, как сталинские отношения с Богом на живую человеческую веру. Маскарад сытых палачей не возвращает, а забивает память о прошлой России, которую хранит странноватый тверской дядюшка, которую хранила в старинных шкатулках его сестра — мать Володиной, вдова героя гражданской войны, удачливо разогнавшего некогда Учредительное собрание.

Эту-то Россию медленно открывает для себя Володин — собственно говоря, вся володинская линия романа есть неспешное обоснование тому необратимому и, видимо, бессмысленному поступку, который совершает он в первой главе. Обретя отечество, Володин обрел человечество. Первый круг сомкнулся со вторым.

Но в том-то и заключается трагическая ирония солженицынского романа, что обретение истины, обретение собственного лица (во время памятной прогулки Володин становится в глазах Клары похожим на Есенина, то есть на поэта, предельно, до эмблематичности ясно выражающего русский душевный строй) не дает герою счастья. Напротив, низвергает его в бездну. «В круге первом»... — володинские рассуждения об

отечестве и человечестве заставляют расслышать в привычном названии романа многоголосую музыку; «в круге первом» — это, вопреки прямому истолкованию (шарашка — аналог лимба, в котором Данте поместил души языческих мудрецов и поэтов), должно означать «в России». Но дантовская символика вовсе не исчезает, круговая структура ада, обрисованная великим флорентийцем, накладывается на пространство романа. И первый круг оказывается не только лимбом шарашки, не только Россией, не постигнув которой, не обретишь и человечества, своей христианской сути, но и *первым* по времени кругом гулаговского ада, в который шагнул Володин.

«Повинуясь правилам уличного движения (словно бы случайно, но тут-то и действует дьявольская ирония реальности. — А. Н.), автомобиль обогнул всю сверкающую Лубянскую площадь, *словно делая прощальный круг* (курсив мой. — А. Н.) и давая Иннокентию возможность увидеть в последний раз этот мир и пятиэтажную высоту зданий Старой и Новой Лубянок, где предстояло ему окончить жизнь». Прощальный круг бытия — первый круг небытия, окончательность которого дважды зафиксирована писателем. Дело даже не в том, что преступление Иннокентия обрекает его на небытие (формально Сталин не вернул еще смертной казни), — дело в том, что, как названа одна из глав романа, «бездна зовёт назад», и судьбы *всех* уже хорошо знакомых читателю обитателей марфинской шарашки, не совершавших поступков, мало-мальски схожих с володинским, суть судьбы навечно обреченных. И глава об аресте Володина не случайно названа самой известной строкой из «Божественной комедии» — «Да оставит надежду входящий». И совершенно не случайно акцентируется наше внимание на архитектурных громадах Лубянки — ведь уже в третьей главе, где речь идет о прибытии новичков на шарашку, Рубин цитирует Данте, перемежая его строки шутивым комментарием:

«— Высокий замок предо мной возник...

...посмотрите, какие здесь старинные своды!»

Темница — замок — ад — это достаточно устойчивая аналогия (в романе возникают отсылки не только к Данте,

но и к заведомо несерьезному сочинению об «игрушечной тюрьме» — «Графу Монте-Кристо»^{*}), но Солженицыну важно актуализировать давний образ, прочертить символическую, на цитатах из Данте строящуюся линию от обитателей шарашки к Володину. Заключение Рубин помог ввергнуть в ад еще недавно «свободного» Володина.

Прибывающим на шарашку из лагеря, тем, кто прошел и «первый круг» ареста, и все прочие круги гулаговской преисподней, она может показаться «раем». Но шарашка не рай, а лишь первый (в другом смысле) круг ада, откуда дорога, как правило, ведет обратно в бездну.

То, что марфинская шарашка (главная сценическая площадка романа) расположена в бывшей семинарии (по некоторым рассыпанным в тексте намекам и неосведомленный читатель может заметить соотнесенность тюрьмы с храмом), заставляет нас еще раз вспомнить о разрушенной церкви в Рождестве, о разрушаемом бомбой тоталитаризма Рождестве. Храм надобно не только разрушить — сделать тюрьмой; Россию надобно не только уничтожить — превратить в тюрьму, навязать ненависть к ней каждому, кто ненавидит тюрьму, кто жаждет свободы для человечества или хотя бы для себя.

Путь Володина к России (а значит, к поступку, а значит, к катастрофе) — путь одинокого. Случайные озарения (материнский архив, выезд на простор, беседа с тверским дядюшкой) меняют чиновного гедониста, — возмездие за грехи отцов обрушивается на Иннокентия, словно бы и не по своей воле пошедшего на битву с чудовищем. Совершенно иной путь дан другому — главному — герою романа, Глебу Нержину. Всерьез задумавшийся о судьбе отечества еще до тюрьмы, Нержин в Марфине попадает в кипение философских споров и, двигаясь от одного интеллектуального искушения к другому, преодолевая один соблазн (материальный, духовный ли) за другим, он медленно выковывает свою душу — душу

* Другая ироническая отсылка к Дюма — прозвище бывшего чекиста Мамурина — «Железная маска». Романтические ужасы могут вызывать лишь смех у обитателей гулаговского «лимба».

русского писателя. Становление Нержина немислимо вне тех диалогов о России и человечестве, что велись во время его марфинского заключения и сконцентрировались вновь в рождественские дни 1949 года, дни, следующие за юбилеем Сталина, дни, в один из которых родился и сам Нержин.

То, что Нержин родился именно 25 декабря, специально не педалируется, но в математически стройном романе, где едва ли не каждая деталь играет символическими бликами, это, разумеется, не случайность. Нержин не отождествляется с Христом, но, видимо, в большей степени, чем другие персонажи, близок к обретению сути человеческой (по Солженицыну, это значит — христианской).

Воспитание Нержина связано прежде всего с двумя его ближайшими друзьями — Рубиным и Сологдиным. В этих героях читатель поначалу видит воплощения двух извечных для российской интеллигенции начал — западного и почвенного. Рубин — еврей, Сологдин — российский дворянин; Рубин радостно переходит с языка на язык, Сологдин страстно борется с «птичьим языком»*, засоренным иноязычными словами, во имя Языка Предельной Ясности; Рубин — убежденный марксист; Сологдин — последовательный противник социалистических идей в любом обличье; Рубин — демократ, Сологдин — аристократ по убеждению... Антитезы эти можно длить долго, то воспаряя в сферу идей, то сосредоточиваясь на внешних различиях (библейский брюнет Рубин и схожий с Александром Невским белокурый Сологдин), но, нагнетая и нагнетая их, заставляя друзей в конце концов перед отбытием Нержина на этап окончательно рассориться, писатель пускает читателя по ложному следу. В финале романа Рубин и Сологдин оказываются в схожих позициях: оба остаются на шарашке, оба выполняют сверхважное задание (Рубин «ловит» Володина с перспективой дальнейшего развития науки «фоноскопии», которую гебешные мордовороты быстро приспособят к делу**).

* Скрытый комизм в том, что само выражение «птичий язык» вошло в обиход с легкой руки западника Герцена.

** Дабы не было и малейших сомнений, Солженицын вводит эпизод с Герасимовичем, которому генерал-майор Осколупов предлагает заняться сходной работенкой, только «не по уху,

Сологдин конструирует идеальный шифратор, который так нужен Сталину и Абакумову), оба пытаются спасти Нержина от этапа и получают отказ. Это уравнивание полярных героев вовсе не авторская прихоть. Оно готовилось исподволь. Достаточно напомнить хотя бы об одинаково ироничном отношении Сологдина и Рубина к дружбе Нержина с дворником Спиридоном, которую они «благодушно называли “хождением в народ”» и поисками той самой великой сермяжной правды, которую еще до Нержина тщетно искали Гоголь, Некрасов, Герцен, славянофилы, народники, Достоевский, Лев Толстой и, наконец, оболганный Васисуалий Лоханкин.

Сами же Рубин и Сологдин не искали этой сермяжной правды, ибо обладали Абсолютной прозрачной истиной».

Абсолютной и прозрачной бывает только идеология, игнорирующая реальность, плоть бытия, кипение жизни, которая всегда причудливее и мощнее, страшнее и краше любой наперед заданной схемы. Мысль Солженицына антиидеологична, об этом стоит помнить, не только когда он изображает безграмотного лектора, шаманствующего над четвертой главой краткого курса и в конце концов нежданно-негаданно произносящего верное слово о себе и своей деятельности (на вопрос девушки из четвертого ряда, почему все прекрасно понимающие буржуазные социологи «пишут в своих книгах наоборот», — лектор отвечает: «Потому что им невыгодно говорить иначе! Им за это платят большие деньги!»). С лектором все было бы ясно и без объяснения. Но и лектор, и его вывернутое признание нужны Солженицыну как раз для того, чтобы подчеркнуть: всякая Абсолютная прозрачная истина, монополия на которую узурпирована идеологом, куда более серьезным, чем дурак лектор, это своего рода «забрало», за которым скрывается человек, быть может, и не верящий в свой Абсолют, либо находящийся с ним в конфликте.

Именно здесь и проходит черта, разделяющая Рубина и Сологдина: Солженицын не только уподобил, приравнял друг другу героев-идеологов, но и вновь развел их, ибо кро-

а по глазу». Именно здесь (в отказе Герасимовича) прозвучит словосочетание «ловец человеков».

ме «двух истребительных разноименных потенциалов» есть у героев характеры, судьбы, души.

Дискредитация Рубина внятна читателю уже с первых глав: симпатичный, добрый, остроумный человек подчинен дурной идеологической абстракции, которая рано или поздно его обязательно сожрет. Азарт комсомольской юности, поэзия слов «надо» и «срочно», мифологизированное представление о социализме застят герою свет Божий: все, что не укладывается в «предвечные» схемы, заданные Марксом и Лениным, почитается как бы несуществующим, в крайнем случае — досадной оплошностью истории. Абстракция — идеал Рубина, кристаллическая структура понятнее и дороже ему неоднородной, аморфной истории бытия. Поэтому надобна ему универсальная языковая закономерность (в духе Марра), поэтому колдует он над проектом Гражданских храмов (дистиллированной религии коллективизма, религии, в которой нет места *личности*), поэтому так азартен он в фоноскопических изысканиях (найти однозначное соответствие между голосом и человеком, закодировать неcodируемое), поэтому схема общественного развития для него важнее любых фактов. Рубин вовсе не любит Сталина с Абакумовым, но готов отрешиться от их реального бытия и прозреть сквозь «мерзкую плоть» идеалы своей молодости. Идеологическая слепота героя подтверждается в романе неоднократно; если Рубин все еще полагает, что он оказался в тюрьме в силу случайных затемнений хода истории, то тюремщики его вполне обоснованно видят в бородатом германисте врага. Языковые универсалии и Гражданские храмы действительно враждебны тому новому идеологическому укладу, что создается Сталиным. Восстановление «прирученной» церкви, борьба с космополитизмом и удар по марризму в языкознании, то есть создание химерных форм, как уже писалось, глубоко враждебных былой реальности русской церкви, культуры и языка, не просто не совпадают с идеалами Рубина, но должны его — еврея, полиглота (то есть космополита), убежденного атеиста — уничтожить.

«Прекрасное гордое слово (космополит. — А. Н.), объединявшее мир, слово, которым венчали гениев самой широкой души — Данте, Гёте, Байрона, — это слово в газетёнке слиняло, сморщилось, зашипело и стало значить — жид». Это не Рубин думает, а майор Ройтман, и стоит ли нам доверять этому лицемерному приспособленцу? Просто припекло мерзавца — вот и цепляется за высокие слова. (Много ли думал майор до злосчастной кампании о Гёте и Байроне?) А то, что муки Ройтмана разворачиваются в ту же ночь с воскресенья на понедельник, что и страдания Рубина, истомленного болью в сердце, воспоминаниями и ссорой с Сологдиным, ясно свидетельствует: начальник и зэк друг друга стоят. Недаром они вместе ловят Володина. Недаром они оба евреи. Недаром они оба мучаются от того, что система их — верных служителей — отвергает. Двойники.

Но как полярность, а затем и двойничество Сологодина — Рубина выдерживали прочность до времени, так до времени держится и двойничество бывшего и нынешнего майоров (одно и то же звание — характерная деталь). Все совпадает — и все не так. Потому что даже герой-идеолог не меряется только идеологией. У него есть еще душа, которую «выковыывает себе каждый сам, год от году».

Душа Рубина грешная, но живая. И сколько бы ни мечтал он об языковых универсалиях, а любит-то конкретные языки. И сколько бы ни верил он в «объективную справедливость процесса», но увидеть в Шишкине-Мышкине союзника и стать стукачом не может. Рубин не умеет связать воедино свое раскаяние (воспоминания о почти невольном предательстве, о первой слабости перед «органами» и еще более страшные — о коллективизации, уничтожении людей) и день сегодняшний, но в муках его живет не только оставленность (и уж ни в коей мере не «отставленность» — бескорыстие героя подчеркивается неоднократно), но и подлинное прозрение. Рубин — великий грешник, но тьма все же не поглотила души его до конца. Человеческое обаяние не индульгенция, но свидетельство тех борений, которые постоянно переживает мечущийся между абстракциями и реальностью,

между злом и добром нескладный трагикомический герой. Потому и сходство его с Ройтманом — приблизительное, бликующее, ненавязчивое...

Черт приходил к Ивану Федоровичу Карамазову. Смердяков не нанес бы своего удара без умных речей Ивана. Мы твердо знаем, что именно на Иване лежит тяжелейший карамазовский грех. Непонятно только одно, почему Алеша трижды говорит Ивану: «Убил отца не ты». Все-таки Иван Федорович не черт и не Смердяков. И Рубин — не Ройтман.

Как и Сологдин не Яконов.

Между тем эта параллель лишь кажется неожиданной. Солженицын же проводит ее гораздо жестче и последовательней, чем предыдущую. Уже первое появление Сологдина на страницах романа смонтировано (почти кинематографически) с фигурой осанистого полковника. 25-я глава повествует о том, как Яконов после разноса у Абакумова провел ночь на мертвых камнях разрушенной церкви Никиты Мученика. Глава кончается синтаксически выразительной конструкцией: за сверхкоротким абзацем, состоящим из одного слова — «Светало» — следует изумительная картина зимнего утра: «Торжественная очищенность была в примороженном воздухе...». Следующая глава начинается сходно:

«Светало.

Шедрый царственный иней опушил столбы зоны...».

Сологдин и Яконов — потомки «игрою счастья обиженных родов» — встречаются один и тот же торжественный, царственный, опушенный инеем рассвет; один — на месте храма, превращенного в тюрьму, другой — на месте храма, обращенного в строительную площадку для возведения архитектурного монстра серого цвета, должного увековечить кошмар сталинского мрака. Оба героя изначально глубоко враждебны новой власти и лишь готовы приспособиться к ней, продать свой дар математика за сходную цену. Оба героя сложным образом связаны со стихией Древней Руси. Сологдин до 69-й главы («Под закрытым забралом») выступает в обличье Александра Невского, с тем чтобы вдруг обрушиться и на святого благоверного князя, и на православие:

«...все народы, имевшие несчастье быть православными, по-
платились несколькими веками рабства! <...> православная
церковь не могла противостоять государству! Безбожный на-
род был беззащитен! И получилась косопузая страна. Стра-
на рабов!» Яконов вроде не испытывает симпатий к католи-
цизму, напротив, он хвалит древнюю православную церковь
и митрополита Кирилла за откровенный сервилизм, поход на
поклон к татарскому хану за охранной грамотой для духовен-
ства, то есть как раз за то, что ставит в вину союзнику Батыя
и противнику Запада Александру Невскому Сологдин. Од-
нако заикленность героев на ситуации компромисса и же-
лание обосновать ее исторически здесь важнее оттенков:
в конечном счете не только Яконов, по слову его бывлой воз-
любленной Агнии, оказался «митрополитом Кириллом», но
и Сологдин отдал ненавистным хозяевам проект шифратора.

«Зачем тебе погибать? Для кого? Для безбожного поте-
рянного развращённого народа?» — это не только внутрен-
няя речь Сологдина, но и потенциальная внутренняя речь
Яконова. Герои начали свой диалог не столько словами,
сколько взглядами, меж которых «метались разряды безум-
ной частоты». Яконов и Сологдин поняли друг друга и со-
шлись в одиночестве цинизма.

Сологдин предает ведь не только «косопузую страну», но
и Запад, которому, впрочем, уже тоже произнес приговор:
«И никогда уже Франция не поднимется! Разве только с по-
мощью римской церкви!» И вновь совпадение с Яконовым,
который, наблюдая «из качалки» за шахматной партией Вос-
ток — Запад, был душою за Запад, но твердо знал, что побе-
дит Советский Союз.

«Здесь был общий мировой закон: побеждает тот, кто же-
сточе. В этом, к сожалению, вся история и все пророки». Этот
«мировой закон» в сознании Яконова легко ассоциируется
с «ходячей фразой» — «все люди — сволочи». Дьявольская иро-
ния соединяет образы полковника и арестанта, и уже не разли-
чишь, где тут искушение Великого инквизитора (мечта о силе,
отождествляемой с католицизмом — «чудо, тайна, авторитет»),
где демоническая мечта о миллионе, которую Сологдин поза-

имствовал у «подростка», а тот у Ротшильда и Скупого рыцаря (вновь рыцарь!), а где бытовой «западный цинизм» («Дом мой! Мой дом — моя крепость! Как мудры англичане, первые понявшие эту истину», — думает Яконов в той же главе). Чудовищная амальгама играет бесконечными оттенками, и бездна — уже не ГУЛАГа, но нравственного падения — зовет назад.

И все же: Сологдин — не Яконов. Хотя бы потому, что не ему доверены наиболее циничные аргументы; хотя бы потому, что он уже зэк, а не зэк бывший и будущий; хотя бы потому, что и вправду страшен, черен, безжалостен третий грядущий срок; хотя бы потому, что есть у Сологдина дар, есть азарт исследователя, есть сердечное чувство к жене (не к сытому дому, не к благолепному уюту), пусть и отяжеленное изменой; есть дружба с Нержиным.

И нет никакой уверенности в том, что русскость Сологдина только маскировка, только игра, — слишком истово следовал он Языку Предельной Ясности, слишком рьяно спорил с Рубиным. Как ни сгущаются темные краски (деяние опровергают помыслы) вокруг Сологдина, читатель не может забыть его изначальной светоносности*. Окончательным же аргументом в пользу героя представляется его фамилия, в которой отчетливо слышится отголосок фамилии автора. Более того, назвав автобиографического героя «нейтрально» — Нержин, Солженицын как бы разделил звуковое обличье своей фамилии: *Солженицын* = *Сологдин* + *Нержин***, тем самым бросив автобиографический блик и на дискредитированного героя.

* Здесь легко оспорить: светоносным даже по имени был и Князь Тьмы (Люцифер). Аналогия не то чтобы произвольна; важен аристократизм героя, слитый с самолюбованием («Вот идет граф Сологдин»), а равно его сознательная, с первого появления очевидная тяга к «амбивалентности» и внутренней закрытости. Сам Сологдин в этой связи помнит героев Достоевского, первым из них — Ставрогина. Со-
поставление этих героев тоже может дать яркие результаты.

** Подобного рода игра с фамилиями в романе не единична, кроме наглядного примера с майорами Шикиным и Мышиным (Шишкин-Мышкин), отметим почти точное анаграммирование фамилии Наделашин в прозвище персонажа — «младшина».

Вглядываясь в фигуры Рубина и Сологдина, читатель осознает всю губительную мощь идеологизированного тоталитарного государства, которое может либо растворить в себе человека (случай Рубина), либо вытолкнуть его в одиночество цинизма, прикрытого другой выдуманной идеологией (случай Сологдина). Трагедия (как всегда у Солженицына, чреватая комическими мотивами) этих персонажей в их напряженной активности, в их внутренней приверженности к идеологической четкости, в их гипертрофированном интеллектуализме, неразрывно связанном с инстинктом самосохранения. И Сологдин, и Рубин не в состоянии сделать шаг из своей сферы (или, на Языке Предельной Ясности, — «ошария»); для того и другого дворник Спиридон — лишь немой объект, а не совопросник, для того и другого Россия — абстракция, что не исключает ни проклятий Сологдина, ни патриотизма Рубина.

Между тем и Россия, и дворник Спиридон существуют, и Нержин обращается к ним не ради поиска «сермяжной правды», но ради самого общения. Его влечет живой человек с непривычным взглядом на реальность, с особенной и неповторимой судьбой, каждый поворот которой оказывается для Нержина неожиданностью. Нержинское «хождение в народ» началось до общения со Спиридоном — была война, был лагерь, были человеческие судьбы и была естественность схождения с мужиками, недоступная «барам» прошлого века. Не только умственный поиск, но и прежде всего обыденность поколебали прежнюю, довоенную очевидность («Не было и никакой Руси, а — Советский Союз...»). Народ сохранил свою особенность, но утратил «кондовое сермяжное преимущество». Общаясь с солдатами и эками, разговаривая со Спиридоном, Нержин все больше понимает, что «оставалось — быть самим собой», что «надо стараться закалить, отгранить себе такую душу, чтобы стать человеком. И через то — крупницей своего народа»*.

* И снова нельзя не вспомнить володинские круги: как к человечеству не придешь мимо отечества, так и к отечеству не придешь, минуя человечество.

Старая традиционная вера в народ и сохраняется, и меняется, рядом с восхищением мерцает ирония, словно бы делает автор себе и любимому герою скидку на обстоятельства «места и времени». «С такою душой человек обычно не преуспевает в жизни, в должностях, в богатстве (мир маскарадных “мертвых душ” мы наблюдали в романе достаточно, его не заметить способен только Рубин. — А. Н.). И вот почему народ преимущественно располагается не на верхах общества».

Спиридон несомненно сумел сохранить душу в своих бесконечных злключениях. Сказочная по форме история его жизни, а заодно и России, куда достовернее, чем суконным языком квазинауки писанная другая история человека и страны — биография Сталина. Полярность этих автобиографий (Солженицын настойчиво подчеркивает сталинское авторство известной всей стране коричневой книжицы, следуя, впрочем, за логикой титульного ее листа) лучше многого объясняет, кому принадлежит власть в стране рабочих и крестьян. И у Спиридона, то неволей, а то и в охотку укреплявшего эту (а мог бы укреплять и другую) власть, есть все основания в сердцах послать на три веселых буквы «всех сеятелей разумного — доброго — вечного», не разбираясь особо в идеологических тонкостях.

Этот природный скептицизм крестьянина, осознавшего, что сеяли рожь, а выросла лебеда, казалось бы, ведет к абсолютному фатализму, к растворению в не только не познаваемом, но и бессмысленном потоке, где все одно и все всего стоит, где нет ни добра, ни зла, а только течение. И мы готовы уже (разумеется, с должными поправками) вспомнить о Платоне Каратаеве и подивиться, как это Солженицын пошел на такой явный повтор классического сюжета о барине и мужике (ведь уговорил же он нас, что Нержин не барин). Тем паче что эпизод с немецким фатером, сумевшим понять через свою беду горечь Спиридона, вроде бы уверил нас в каратаевской незлобивости окончательно (толстовские мотивы здесь действительно отчетливы). И вроде бы отгорожен Спиридон от политики и идеологии и не думает о них:

«Его родиной была — семья.

Его религией была — семья.

И социализмом тоже была семья».

И вроде бы можно убаюкаться этими ритмичными строками (а там желающий скажет: вот и Яконов ведь борется за свой дом), как вдруг складывающаяся на протяжении трех глав картина рушится. И на вопрос скептика Нержина «Это мыслимо разве — человеку на земле разобраться: кто прав? кто виноват?» (вновь и вновь возникает — теперь в словах героя — толстовская мысль, толстовский взгляд на мир) скептик Спиридон отвечает «с такой готовностью, будто спрашивали его, какой дежурняк заступит дежурить с утра. — Я тебе скажу: волкодав — прав, а людоед — нет!» И никакого скептицизма не остается в помине, и никакой «органичной жизни», и никакого Платона Каратаева.

Строго говоря, не остается вовсе ничего. Потому что, повторив поразившую Нержина пословицу (а разве могли бы мы жить без нее, без разящей ясности, которая сильнее и глубже любых честных и продуманных построений!), Спиридон дальше развивает апокалипсический сюжет: кличет на семью свою и «еще мильён людей», но — с «Отцом Усатым и всем их заведением» самолет с хорошо знакомой читателям романа атомной бомбой. Что делать Нержину с измученным мужиком и его отчаянным «А ну! кидай! рушь!!»? Втолковывать ему, что после бомбы не будет и страдающего «по лагерях, по колхозах, по лесхозах» народу? Или, поверив пословице, принять за ней и атомное проклятье?

Пушкинский мужик Архип в «Дубровском» пожалел кошку, но весело глядел на горящих в доме чиновников. Про русский бунт за последние полтора века говорено-переговорено. А ведь истовый крик Спиридона — тот самый бунт, а что оружием становится не дреколье, а чужая бомба, так, во-первых, пойди-ка с рогатиной на сталинскую махину, а во-вторых, бунтует-то Спиридон «теоретически». Но от того, что бунт вершится на словах, не менее страшно. До какого же отчаянья нужно довести ко всему пригодного, мастеровитого, душевно крепкого человека, если ему не жаль

уже ни себя, ни близких, ни земли. Или вправду нет никакой России, а только сплошные лагеря, колхозы, лесхозы — тюрьма, гибель которой спасет человечество?

Разговор со Спиридоном — это не откровение, а еще одно искушение на пути Нержина. Искушение не исчезает оттого, что в роли искушающего, отчаявшегося (вспомним, что крайняя степень отчаяния — самоубийство — есть тягчайший грех) выступает один из самых дорогих автору героев. Спиридон не судится тем судом, что Рубин и Сологдин, но от этого отчаянье его не становится истиной и не может быть до конца разделено ни Нержиным, ни автором.

Антитезой страшному бунту Спиридона предстает в романе замысел Герасимовича, идея заговора «техно-элиты», своего рода потенциальных декабристов*. Герасимович, в отличие от Рубина и Сологдина, не играет в игры с враждебной системой и мало озабочен собственным «я». Он подчинен другой, внезапно озарившей его идее: «техно-элита» — единственный наследник ушедшей Руси (мысль эта пронзает героя после рассказа о легендарной картине Корины «Русь уходящая»), и, следовательно, ей принадлежит будущее. Надежда на военный переворот (и снова звучит мотив атомной бомбы) неотрывна от веры в прогресс, которой, видимо, и держится шуплый Герасимович.

Солженицын готовит декабристский поворот сюжета исподволь: жена Герасимовича перед свиданием вспоминает декабристок и горько иронизирует над их участью; в воспоминаниях Яконова Агния бранит Наташу Ростову за то, что она Пьера не пустит в декабристы; пушкинско-декабристские мотивы окрашивают эпизод празднованья дня рождения Нержина; наконец, диалог Нержина со Спиридоном не может не вызвать в памяти беседы Пьера Безухова с Платоном Каратаевым. Но, тщательно прорабатывая будущий поворот идеологического сюжета, писатель предусмотрительно обходит фигуру самого идеолога — Герасимовича. Мы знаем

* Как показал Жорж Нива, «декабристская» линия в романе является реликтом ранее написанной пьесы «Пленники» (первоначально: «Декабристы без декабря»).

о нем лишь то, что он не поддался на уговоры обессилившей и любимой жены и отказался служить «ловцом человеков». Нет ни намека на его дискредитацию (жесткость отношения к жене не может быть поставлена в счет — слишком страшна предложенная цена свободы). Солженицыну легко было бы приписать герою честолюбие, жажду власти, цинизм — он этого не сделал. «Декабристский вариант» опровергается не потому, что Герасимович плох, и не потому, что Нержин видит его неисполнимость. Неприемлемость его заложена в самих импульсах, двинувших Герасимовича к его «идее». Для Солженицына и Русь не ушла (не могла уйти вовсе, нынешний «разброд» — предвестие будущего возрождения), и прогресс далеко не абсолютен («Да если б я верил, что у человеческой истории существует перед и зад! Но у этого спрута нет ни зада, ни переда», — восклицает Нержин). Бунт и заговор, чужая атомная бомба, падающая с американского самолета, или своя, но направленная против Сталина и его банды, равно несовместны с предназначением России.

Герасимович недоволен Нержиным («Отдать всю планету на разврат? Не жалко?»), и Нержину, как кажется, нечем крыть («Планету — жалко. Лучше умереть, чем дожить до этого»), он лишь ищет выход, лишь нащупывает будущую дорогу и словно ощупью набредает на удивляющий Герасимовича вывод: слово разрушит бетон.

Это, действительно, противоречит и сопромату, и диамату, но — прав Нержин — не противоречит Евангелию. Нержин чувствует, что он прикоснулся к тайне, и вместе с ним к тайне прикасаемся мы.

Слово — душа народа, его память, его история. И человек, ощутивший историю народа — своей, как ощутил это Володин, вникая в родословную, беседуя с дядюшкой и вглядываясь в деревню Рождество, становится похожим на поэта и совершает поступок, противоположный всему тому, что воспитывала в нем среда. Дочь прокурора Клара, почувствовав фальшь бесчисленных слов, верит и зятю, который скоро станет государственным преступником, и Руське Доронину — уже эзку. И тот же Руська, вроде отравленный об-

щественной ложью, всей плотью своей, молодостью, рисковостью, авантюрностью, ломает ни с того ни с сего стройный уклад Шишкиных-Мышкиных. Не случайно трех молодых героев многое связывает, не случайно, что даже с Руськой косвенно соотносится тема Есенина (будучи стукачом-двойником, Руська «заложил» есенинский томик Нержина куму). Этой молодости не должно быть в сталинской стране («К порокам среди молодёжи надо быть а-собенно нетерпимым!» — учит Сталин Абакумова), а она — есть.

Живое ищет жизнь. Мертвая идеология обречена на гибель, а слово найдет свой путь. Пусть Сталин и его, как говорит Спиридон, «заведение» лишили героев Солженицына счастья отцовства — дети не перестают рождаться, как не перестают звучать слова. Солженицынская вера в будущее неотрывна от его веры в слово. Ибо он твердо знает, что Младенец, с которого началась наша эра, избежал иродовой казни, ибо он верует: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог».

Вот почему протагонистом романа, способным пройти сквозь искушения и расслышать все многоголосье, оказывается будущий писатель. Нержинская поглощенность писательским делом (а для Солженицына, как некогда для Гоголя, труд историка неотделим от труда писателя) скрыто мотивирует все его поведение. Он уходит с шарашки не потому, что вообще стыдно на шарашке оставаться (остается же такой обаятельный и дорогой автору персонаж, как Потапов); не потому, что работа «на Пахана» противоречит его убеждениям (это «проект» Сологодина и решение Герасимовича); не потому, что его тяготит «элитарность» и оторванность от народа (мы знаем, что Нержин отнюдь не мифологизирует народ, а к друзьям по шарашке относится с истинной душевной приязнью, достаточно вспомнить его «лицейский» тост «за дружбу, расцветающую в тюремных склепах»)*. Нержин ухо-

* Как шарашка — «круг первый» — есть соцветие свободных и ищущих умов (хотя Нержин знает недостатки и грехи своих союзников), так и Россия — «круг первый» — есть тайное соцветие лучших умов человечества. Именно здесь, по Солженицыну, должна выковаться будущая великая культура.

дит в лагерь потому, что убежден: там ему легче будет продолжать свое катакомбное писательство. То писательство, ради которого он живет, может быть до конца и не отдавая себе в этом отчета.

Писательство, дело художника — не страсть, не досужее занятие, не следствие выбора, — это поручение. Дар можно промотать, фальсифицировать, как поступает популярный беллетрист Галахов (его книги есть в «шарашечной» библиотеке; его читает соседка жены Нержина по общежитию, аспирантка из Венгрии, наконец, мы видим его на макарыгинской вечеринке*). Дар можно противопоставить реальности — это судьба художника Кондрашёва-Иванова, идущего в своих талантливых картинах мимо обыденности — к рыцарскому идеалу (несомненно, линия Кондрашёва-Иванова связана и с линией Сологодина: рыцарство, католицизм, «неведомая, нелевитановская» Россия, замок святого Грааля — и с линией Герасимовича: художник — потомок декабриста; в свою очередь, через фигуру живописца прорисовывается странное родство Сологодина и Герасимовича). Если Галахов однозначно высмеян (хотя упоминание о его растраченном таланте отнюдь не этикетно), то к Кондрашёву-Иванову автор относится сложнее. Конечно, картины его — подлинное искусство, а шутка о сходстве его метода с социалистическим реализмом остается шуткой. Но все же разрыв идеала и действительности, на котором настаивает художник, не может удовлетворить Солженицына.

Авторское заверение: «...и сама “шарашка Марфино” и почти все обитатели её списаны с натуры», — не скромная констатация, но *credo* писателя. Только полная реальность мировидения делает зримым идеал, никогда не уходящий из мира. Поэтому тяга к натуре (а в исторических сочинениях — к документу) характернейшая черта прозы Солжени-

* Нельзя упустить очередной солженицынский гротеск: Галахов «допрашивает» свояка — Володина о том, каков советский дипломат. Скоро Володина будет допрашивать реальный следователь. И на сходную тему.

цына. Поэтому писателем может стать лишь напряженный свидетель, каким и предстает в романе Нержин.

«Портретность», «натурность» солженицынской прозы не уплощает ее, но углубляет. Полнота знания о человеке дает возможность увидеть его «тайну», оторвать от той идеологической маски, которыми столь щедро одаривает своих сынов XX век. Постоянные противоречия «натуры» и идеологической роли раздирают героев Солженицына; и хотя ансамбль философских споров писатель выстраивает с железной логикой математика, обретаемая симметрия постоянно рушится то под ударами неистребимой стихии комического, то благодаря нисхождению автора в бездну души героя. Архитектоника постоянно поверяется психологическим анализом. Ни одно высказывание любого из героев не может быть воспринято как афоризм, сентенция в чистом виде — всегда действуют авторские оговорки, либо выраженные прямо, либо заложенные в целостной обрисовке характера. Солженицын щедро дарит героям свои мысли (аналогий с публицистикой можно найти множество, причем в речах самых разных, в том числе и малоприятных персонажей), прекрасно понимая и не забывая дать понять читателю, что мысль меняется в зависимости от контекста, характера говорящего, его состояния и т. п.

«Текущесть» внутреннего мира персонажей странным образом соотносится с катастрофически стремительным развитием сюжета, спрессованностью времени, головокружительными перипетиями. Пластичность, наглядность мира вещного готова перейти грань реальности и заблестать символами. Ориентация на «внекнижную» действительность не противоречит наплыву литературных и историко-культурных ассоциаций (цитатный план в романе не только количественно широк, но и всегда семантически нагружен). Солженицын ощущает себя законным наследником русской классической традиции и потому словно бы стремится совместить в едином свободном дыхании — Толстого и Гоголя, Достоевского и Замятина, Пушкина и Есенина. Его книги должны доказать, что Россия не погибла, что, пережив ста-

линский ад, страна наша осталась живой, а душа ее, словесность ее — свободной.

Ради этого живет Нержин. Ради этого спускается он снова в бездну. И когда горят его рукописи, мы не можем забыть о том, что хоть и читаем книгу человека, прошедшего ад, многих и многих книг прочесть нам не дано. Они сгорели. Погибли. Не были написаны. За них — погибших, неведомых миру — писателей должен писать главный герой романа, за них пишет сам Солженицын.

В булгаковском романе слова «рукописи не горят» произносит дьявол — Солженицын не верит в Воландов спецхран. Он знал и знает — горят (поэтому и сравнение в авторской преамбуле с «Мастером и Маргаритой» не лишено полемического подтекста). Нетленными они могут стать, лишь если Бог сохранит писателя, полностью подчинившего себя тому Слову, что властно звучит в его душе и вмещает весь мир. Писательство становится вновь — как для Гоголя — делом спасения отечества.

Но спасение отечества, первым вошедшего в адские круги, есть и спасение человечества. ОДНО СЛОВО ПРАВДЫ ВЕСЬ МИР ПЕРЕТЯНЕТ — сказано в «Нобелевской лекции», видимо, наиболее точном свидетельстве о религиозном художнике Солженицыне.

Почти в строгом центре романа, финале 52-й главы (в издании полного текста главой этой закрывается первая книга), жена Нержина, уже решившаяся от него отречься, готова изменить герою. Неожиданно она сообщает своему поклоннику Щагову, что муж ее жив и сидит в тюрьме, и после прерывистой беседы, внезапного исчезновения Щагова и его стремительного возвращения звучат выделенные разрядкой слова: «Выпьем — за в о с к р е с е н и е м ё р т в ы х!» Так в роман, действие которого разыгрывается в западное Рождество, входит тема Пасхи, праздника Воскресения.

Воскресение Нержина — и воскресение Слова, воскресение Культуры, воскресение России, — капитан Щагов не думал о том, что таится за его скромным тостом. Писатель, прошедший путем своего любимого героя, — думал. Он знал, что

душа человека, России, человечества, одаренного почти две тысячи лет назад Благодатью, не может пребывать в смерти. Как знал Гоголь, завершивший первый том «Мертвых душ» словами надежды и восторга. Как знал Достоевский, завершивший «Братьев Карамазовых» клятвой мальчиков над могилой Илюшечки. Как знал Пастернак, завершивший «Доктора Живаго» стихами о воскресшем Христе.

«В круге первом»... — среди многих смыслов, заключенных в названии романа, есть и еще один. Этой книгой Солженицын открывает свое собрание сочинений. В мир писателя следует входить, руководствуясь его указаниями. До поры мы читали Солженицына так, как позволяли обстоятельства. Ныне иная ситуация. И мы можем читать его, как должно. Медленно. Осторожно. Не оглядываясь. В правильном мерном ритме. С начала и до конца. С первого солженицынского круга.

1990

ДИАЛОГ С РУССКОЙ КЛАССИКОЙ В «АВГУСТЕ ЧЕТЫРНАДЦАТОГО»

Реминисценции русской классической литературы проходят сквозь весь текст «Красного Колеса», буквально — от первой страницы «Августа Четырнадцатого» до последней «Апреля Семнадцатого». Не имея возможности исчерпывающе охарактеризовать диалог Солженицына с его великими предшественниками (в первую очередь — Пушкиным, Гоголем, Лермонтовым, Достоевским, Толстым), сосредоточусь лишь на первом Узле «повествования в отмеренных сроках», где и сформировались солженицынские принципы переосмысливающего цитирования высших образцов отечественной словесности*.

«Они выехали из станицы прозрачным зорным утром, когда при первом солнце весь Хребет, ярко белый и в синих углубинах, стоял доступно близкий, видный каждым своим изрезом, до того близкий, что человеку непривычному помнилось бы докатить к нему за два часа.

Высился он такой большой в мире малых людских вещей, такой нерукотворный в мире сделанных. За тысячи лет все люди, сколько жили, доотказным раствором рук неси сюда и пухлыми грудями складывай всё сработанное ими или даже задуманное, — не поставили бы такого сверхмыслимого Хребта»**.

* Во избежание недоразумений сделаю две оговорки. Во-первых, и применительно к «Августу Четырнадцатого» я не стремился исчислить *все* отсылки к предшествующей словесности (многочисленные схождения с «Войной и миром» видны, что называется, невооруженным глазом). Во-вторых, в этой статье не рассматриваются цитаты (как прямые, так и завуалированные) из тех писателей, что были современниками описываемых Солженицыным событий (Горький, Брюсов, Блок, Волошин, Гумилев, автор «Тихого Дона» и др.). Их сочинения используются в «Красном Колесе» несколько иначе, чем классические. Вопрос о диалоге Солженицына с русским «модернизмом» может и должен стать предметом отдельного исследования.

** *Солженицын А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 2006. Т. 7. С. 11; далее «Красное Колесо» цитируется по этому изданию; в скобках тома указываются римскими цифрами, страницы — арабскими.

Два начальных абзаца «Августа Четырнадцатого» задают две важнейшие смысловые линии не только Первого Узла, но и всего «повествования в отмеренных сроках». С одной стороны, первые главы «Августа...» строятся на описаниях «правильной» созидательной жизни (крестьянин Лаженицын может позволить своему странному отпрыску учиться в Университете; энергично и успешно хозяйствует Захар Томчак; в пятигорском магазине Саратовкина «приказчики считали позором ответ «у нас нету-с» — VII, 60). Человеческий труд весом, осмыслен и прекрасен. Далее, на протяжении всего повествования Солженицын будет тщательно и восхищенно описывать тружеников-мастеров — крестьян, рабочих, инженеров, ученых, мыслителей, даже администраторов, политиков, военных, если они действительно мастера и труженики, то есть заняты делом, а не пустой либо корыстной говорильней. Человек обязан трудиться, по труду (физическому и духовному) он на земле оценивается.

С другой же стороны, всякий труд (даже в самых высших проявлениях) есть слабое подражание и продолжение сотворения мира, а всякое создание ума и рук человеческих — малость перед лицом Божьего мира.

Горы — традиционный символ величественного совершенства, сверхчеловеческой красоты и мощи. Само их присутствие в мире — напоминание о Боге, о вечности, о небесной отчизне, к которой тянутся снеговые, словно из чистого света составленные вершины, к которой вольно или невольно стремится человеческая душа. Горы напоминают человеку о его малости (что прямо сказано Солженицыным), но и зовут его в высь. Не случайно мотив горной выси и восхождения к ней звучит и в Священном Писании, и в молитвах, и в мирской словесности (устной и письменной) многих народов. В том числе в русской литературе Нового времени. Обычно речь идет о движении к горам, чье неожиданное появление ошеломляет странствующего и наполняет его душу каким-то особым чувством. Так у Пушкина («Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года»), убирающего эмоции в подтекст: «В Ставрополе увидел я на краю неба облака, по-

разившие мне взоры ровно за десять лет. Они были всё те же, всё на том же месте. Это — снежные вершины Кавказской цепи^{*}. Так в толстовских «Казаках»: «Утро было совершенно ясное. Вдруг он увидел шагах в двадцати от себя, как ему показалось в первую минуту, чисто-белые громады с их нежными очертаниями и причудливую воздушную линию их вершин и далекого неба. И когда он понял всю даль между им и горами и небом, всю громадность гор, и когда почувствовалась ему вся бесконечность этой красоты, он испугался, что это призрак, сон. Он встряхнулся, чтобы проснуться. Горы были всё те же.

— Что это? Что это такое? — спросил он у ямщика.

— А горы, — отвечал равнодушно ногаец^{**}.

В присутствии гор мир для Оленина радикально меняется. Это относится не только к первым впечатлениям героя («С этой минуты все, что он видел, все, что он думал, все, что он чувствовал, получало для него новый, строго величавый характер гор»), но и — при понятных оговорках — ко всей кавказской истории Оленина.

Несколько иначе мотив этот представлен у Лермонтова. В записи, открывающей «Княжну Мери», Печорин запечатлевает грандиозную картину: «На запад пятиглавый Бешту синее, как “последняя туча рассеянной бури”; на север поднимается Машук, как мохнатая персидская шапка, и закрывает всю эту часть небосклона. На восток смотреть веселее <...> амфитеатром громоздятся горы всё синее и туманнее, а на краю горизонта тянется серебряная цепь снеговых вершин, начинаясь Казбеком и оканчиваясь двуглавым Эльбурсом. — Весело жить в такой земле! Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах. Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка; солнце ярко, небо синё, — чего бы, кажется, больше? — зачем тут страсти, желания, сожаления?»

^{*} Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 6. С. 436.

^{**} Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. М., 1961. Т. 3. С. 174. Заметим, что у Толстого горы открываются Оленину ясным утром (ср. «зорное утро» Солженицына) и возникает мотив оптического обмана (мнимой близости гор), также Солженицыным повторенный.

Горы напоминают человеку о его первоначальной чистоте, однако их присутствие не отменяет тех «страстей, желаний, сожалений», что владеют Печориным и обуславливают весь ход истории, случившейся на кавказских водах. Дуэль, в ходе которой Печорин становится убийцей, происходит в горах. Прямо перед поединком, уже предложив страшные его условия, Печорин вновь (не в первый раз за это утро) обращает внимание на пейзаж, причем взгляд его направлен сперва вверх, к горам, а затем вниз, в ту бездну, куда низвергнется Грушницкий: «Кругом, теряясь в золотом тумане утра, теснились вершины гор, как бесчисленное стадо, и Эльборус на юге вставал белою громадой, замыкая цепь льдистых вершин, между которых уже бродили волокнистые облака, набежавшие с востока. Я подошел к краю площадки и посмотрел вниз, голова чуть-чуть у меня не закружилась: там внизу казалось темно и холодно, как в гробе; мшистые зубцы скал, сброшенных грозой и временем, ожидали своей добычи». На таком фоне жалкими выглядят как интриги Грушницкого и драгунского капитана, так и гордыня Печорина. Эффектная фраза, произнесенная им после гибели противника — «*Finita la comedia*» — не только свидетельствует о демоническом цинизме героя, но и, не отменяя трагизма развязки, характеризует всю случившуюся историю. Характерно, что запись о дуэли (сделанная уже в крепости N) открывается пейзажной зарисовкой, главное в которой — отсутствие гор (хотя формально Печорин, переместившись в Чечню, к ним приблизился): «Я один; сижу у окна; серые тучи закрыли горы до подошвы...»*.

Кавказские вершины у Лермонтова — свидетели и другой, куда более масштабной, трагедии — войны, жестокая нелепость которой становится очевидной в присутствии величественных гор, соединяющих землю с ясным небом. Это ключевая мысль стихотворения «Я к вам пишу случайно, — право...» (неоднократно отмечалось, что здесь Лермонтов «предсказывает» толстовское понимание войны).

* Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1957. Т. 6. С. 261, 327, 331, 322.

Вечные горы, однако, могут не только равнодушно взирать на безумие человеческой вражды и ее следствие — смерть (так в стихотворении «Сон», где смертельно раненного героя окружают «уступы гор»), но и вкупе со всем природным миром (скрыто противопоставленным миру социальному) одаривать умирающего освобождающим просветленным покоем (или его обещать). Так в стихотворении «Памяти А. И. О<доевско>го»: «И вокруг твоей могилы неизвестной / Всё, чем при жизни радовался ты, / Судьба соединила так чудесно: / Немая степь синее и венцом / Серебряным Кавказ ее объемлет; / Над морем он, нахмурясь, тихо дремлет, / Как великан склонившись над щитом»; так в поэме «Мцыри», где герой просит перед смертью перенести его в сад: «Оттуда виден и Кавказ! / Быть может, он с своих высот / Привет прощальный мне пришлет, / Пришлет с прохладным ветерком...»; так в стихотворении «Горные вершины»*.

У Солженицына горы не возникают (Пушкин, Толстой) и не присутствуют как неизменный фон жизни и смерти (Лермонтов), а, обнаружившись в зачине повествования, затем исчезают. Реальный маршрут (Саня Лаженицын едет от гор) обретает символическую окраску — из мира уходит вертикаль, связывающая землю с небом. Первая — северокавказская — сплетка глав завершается мотивом, ассоциативно связанным с начальным: освобожденный от воинской повинности Роман Томчак, прочитав газетные известия о русском наступлении, с удовольствием играет в войну: «От него самого зависело, захватить или не захватить лишних десять-двадцать вёрст Пруссии.

Осторожно, не рвя карту, он теперь переколот все флажочные булавки — вперёд, на два дневных перехода.

Корпуса шагали!» (VII, 79).

Корпуса шагают по чужой земле, удаляются от России (и от гор). Гибельность этого движения становится основной темой следующих — собственно военных — глав. Но еще раньше в тексте возникает антитеза горной выси — низ-

* Лермонтов М. Ю. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1989. Т. 2. С. 61, 76, 39, 489, 54.

вержение в ад. Причем происходит это в присутствии «лермонтовских» гор, в Пятигорске («На юг, поверх сниженного города, синели отодвинутые, размытые, ненастойчивые линии гор»), где Варя Матвеева из-за собственной наивности (она хочет послужить революции и поддержать человека, в котором видит героя-страдальца) становится жертвой анархиста-насильника. Войдя в мастерскую жестянщика, а затем в «скрытый задний чулан» (убывает свет, сужается пространство, нарастает звуковая какофония), «она — если и начала понимать, то не хотела понять!

А он — страшно молчал!

Она задыхалась от страха и жара в этом чёрном неповоротливом капкане! колодце!

И ощутила на плечах неумолимое давление его нагибающих рук.

Вниз» (VII, 61, 69).

Сюжетно эта — восьмая — глава продолжает первую (в Минеральных Водах Варя случайно сталкивается с Саней, но встреча, о которой девушка мечтала, горько ее разочаровывает), мотивно же сопрягается с «томчаковскими». В шестой главе рассказывается, как в первую революцию Роман отдавал деньги террористам («наставникам» коммуниста-анархиста, «подземного кузнеца», тоже вспоминающего *экссы*); в девятой возникает — внешне в совершенно иной связи — мотив страшного колодца: «А жалко стало ей (Ирине Томчак. — А. Н.) своей прошлой отдельной ночи и даже томительного одинокого, но и свободного дня. Если стянуть покрывало — обнажится шахта, высохший колодец, на дне которого в ночную бессонницу ей лежать на спине, разможённой, — и нет горла крикнуть, и нет наверх веревки» (VII, 52—53, 67, 79)*.

Напомним, что восьмая глава появилась лишь во второй — двухтомной — редакции «Августа...», что эта един-

* В этой связи см.: *Спиваковский П. Е.* Символика Вавилонской башни и мирового колодца в эпосе А. И. Солженицына «Красное Колесо» // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2000. № 2.

ственная из новых глав, посвященная не историческому персонажу, и что именно в ней впервые вспыхивает роковой красный цвет. Заглавный символ повествования задан пока намеком: «В дешёвой соломенной шляпке она шла по безветренному жаркому тротуару — и вдруг оказался перед её ногами, поперёк тротуара — ковёр! Расстеленный роскошный текинский, тёмно-красный с оранжевыми огоньками <...>

Кто — всё-таки миновал, кто — смеялся и шёл. И Варя — пошла, наслаждаясь стопами от этой роскоши, — необычайный какой-то счастливый знак». И далее в ходе разговора анархистом: «Не покидало чувство, что к чему-то же сегодня счастливо лёг ей под ноги ковёр» (VII, 62—63, 68).

Вводя главу о Варе и анархисте, Солженицын усилил тревожное (знаменующее будущие беды) звучание всей «северокавказской увертюры»: вступление России в войну подразумевает пробуждение (возрождение) революции, что и символизирует утрата вертикали.

Вертикаль эта, однако, исчезает не вовсе: в нескольких эпизодах «Августа Четырнадцатого» она вновь открывается солженицынским персонажам, а потому и читателям. В Вос-

* Газетные фрагменты, представленные в седьмой главе, фиксируют общий переход от мира к войне. Разумеется, рекламные объявления, с которых начинается коллаж, не приурочены к какому-либо локусу, а исторические события, освещаемые далее, происходят преимущественно в столицах и на открывшемся театре военных действий. Важно, однако, что читает эти самые газеты (и проникается их оптимизмом) в девятой главе Роман Томчак — газетная глава (единственная в «Августе...») встроена в контекст сплотки глав «дофронтовых». Примечательно, что открывается газетный монтаж объявлением «ЖИВОЙ ТРУП тот, кто не знает волшебного действия лецитала...». В рекламе используется вульгарно вывернутое речение Толстого (название его трагической пьесы о грешном, но живом человеке в мертвом казенном мире). Тот же оксюморон (опять-таки со значением сдвинутым, но зловеще) служит прозвищем одного из главных виновников самсоновской катастрофы — генерала Жилинского. На совещании у великого князя (заключительная глава Первого Узла) «Воротынцева крутило и жгло. Во всей России, во всей воюющей Европе никто ему не был так ненавистен сейчас, как этот *Живой Труп*» (VII, 54; VIII, 470).

точной Пруссии, где разворачивается «самсоновская катастрофа», гор, разумеется, нет. Но есть то, что выше и величественнее гор, то, что старше, «первичнее», а потому ближе к вечности, даже чем грандиозные хребты, то к, чему обычно влекут горы взор человека, — небо, покрытое звездами.

«До чего было тихо! Поверить нельзя, как только что гремело здесь. Да и вообще в войну поверить. Военные таились, скрывали свои движения, а обычных мирных — не было, и огней не было, вымерло всё. Густо-чёрная неразличимая мёртвая земля лежала под живым, переливчатым небом, где всё было на месте, где всё знало себе предел и закон.

Смысловский откинулся спиной <...> и смотрел на небо. Как лежал он — как раз перед ним протянулась ожерельная цепь Андромеды к пяти раскинутым ярким звёздам Пегаса.

И постепенно этот вечный чистый блеск умирил в командире дивизиона тот порыв, с которым он сюда пришёл: что нельзя его отличным тяжёлым батареям оставаться на огневых позициях без снарядов и почти без прикрытия. Были какие-то и незримые законы».

Звезды существовали до появления человека и его грехопадения. Звезды останутся и после того, как пройдет земное время. Сама Земля (и уж тем более — человечество) видится сейчас Смысловскому «блудным сыном царственного светила». «Придёт час — наше тёплое одеяло износится, и всякая жизнь на Земле погибнет... Если б это непрерывно все помнили — что б нам тогда Восточная Пруссия?.. Сербия?..».

Упомянув Сербию, Смысловский имеет в виду причину вступления России в войну летом 1914 года, что вызывает несогласие у его собеседника («Сербия была давила хищным и сильным, и защита её не могла умалиться даже перед звёздами. Нечволодов не мог тут не возразить»). Однако имя балканской страны (а затем и весь спор Смысловского и Нечволодова, большей частью — ведущийся не вслух*) рождают ассоциации с другим — более ранним и безусловно известным как героям Солженицына, так и его читателям —

* «Но как вся война, действительно, ничтожна перед величием неба, так и рознь их отступала в тот вечер» (VII, 185).

мировоззренческим столкновением, толстовским скептическим взглядом на участие русских добровольцев в войне на Балканах (защите Сербии), выраженным в восьмой части «Анны Карениной» (где позиция Левина максимально сближена с авторской), и возражениях Достоевского в июльско-августовском выпуске «Дневника писателя» за 1877 год*. Существенно и то, что «космогонические» размышления Смысловского в известной мере захватывают его оппонента, и то, что ни взгляд на земные дела с космической точки зрения, ни несогласие с политической позицией Нечволодова («Эх, мог бы, мог бы Смысловский ответить. Слишком много дурной экзальтации в этой славянской идее — и откуда придумали? зачем натащили? И всех этих балканских ходов не разочтёшь») не мешают Смысловскому оставаться патриотом («как раз отечество он очень понимал» — VII, 186) и безукоризненно воюющим офицером. Непримиримы доктрины двух великих писателей здесь обнаруживают не только свои изъяны, но и ту глубинную правду, одна часть которой явлена Толстым, а другая — Достоевским. Характерно, что это преодоление непреодолимого противоречия ясно скорее читателю, чем героям. Впрочем, и они легко обходятся без тех резкостей, которые непременно бы окрасили (и измельчили) спор, происходи он в другой обстановке. Но Смысловский с Нечволодовым беседуют «под звёздами» (так именуется фрагмент 21 главы в «Содержании»), при восстановленной вертикали, — и потому автор утишает собственно идеологическое противостояние и намечает (для читателя) важную смысловую перспективу, которая вполне раскроется в монологе вышедшего из окружения Воротынцева.

Мысли, которыми Воротынцев делится со Свечиным, пришли к нему как ответ на вопрос «а почему мы здесь? Не на полянке этой, не в окружении здесь, а... вообще на этой войне?..» Сам же вопрос настиг полковника, когда он в Грюнфлиссском лесу «ходил <...> часовым, под звёздами».

* См. Толстой Л. Н. Указ. соч. Т. 9. С. 390—445 (в особенности — 430—437); Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1983. Т. 25. С. 193—223.

Воротынцев формулирует: «мы всю жизнь учимся как будто только воевать, а на самом деле не просто же воевать, а как верней послужить России? Приходит война — мы принимаем её как жребий, только б знания применить, кидаемся. Но выгода России может не совпадать с честью нашего мундира. Ну подумай, ведь последняя неизбежная и всем понятная война была — Крымская. А с тех пор...» Свечину эти мысли Воротынцева, его противопоставление службы «войной» и службы «одной силой стоящей армии» кажутся доходящими «до бессвязности». Он, добросовестный службист, что знает свое место, не может (и не хочет) понять, почему Воротынцев, сперва под звёздами, а потом и в разговоре, «вспомнил Столыпина...» (VIII, 465).

Между тем ход мысли Воротынцева строго логичен. То, что открылось ему «под звёздами», может (и должно быть) истолковано на трех уровнях. Высший — война вообще есть «противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие»*. Воротынцев чувствует эту высшую правду примерно так же, как лежащий на поле Аустерлица князь Андрей или герой упоминавшегося стихотворения Лермонтова «Я к вам пишу случайно, — право...»: «Я думал: жалкий человек. / Чего он хочет!.. Небо ясно, / Под небом места много всем, / Но беспрестанно и напрасно / Один враждует он — зачем?»**.

* Толстой Л. Н. Указ. соч. Т. 6. С. 7 («Война и мир». Том третий. Часть первая. I).

** Лермонтов М. Ю. Указ. соч. С. 61—62. Именно так (словно цитируя неизвестного ему Лермонтова) рассуждает в «Марте Семнадцатого» безмерно уставший от войны (как и все русские солдаты) Арсений Благодарёв: «Эх, вся земля — чья-то, везде своё родное — да приведи Бог к нашему вернуться. И куда мы заперлись? И чего третий год сидим, из пушек рыгаем? <...> Так вот, зажмурясь в тишине, и не знаешь: где ты? кто ты? Одно и то же солнце всем светит — и немцам тоже» (XIV, 116). Любимый герой Солженицына не понимает, что естественный рост его «мирного» и «мирного» чувства будет использован для превращения «германской» войны в еще более страшную — гражданскую. Но эта трагическая ошибка не отменяет внутренней правоты мужика, оторванного от дома, обряженного в шинель и обреченного

Следующий уровень — общеполитический. России 1914 года (не решившей множества экономических и социальных задач, не изжившей до конца язвы революции, не сумевшей достигнуть общественного согласия и правильно выстроить отношения власти, народа и образованного сословия) война не нужна и опасна.

Наконец уровень третий — собственно военный. Русская армия воюет плохо — не только из-за того, что план кампании составлен бездарно, а среди генералов немало трусов и карьеристов, но и потому, что к *новой* войне она вообще не готова (явно недостаточно вооружена, экипирована, обучена).

Может показаться, что к Столыпину имеет отношение лишь средний — политический — уровень мысли Воротынцева. Но это не так. Столыпин, согласно Солженицыну (и в данном случае представляющему автора Воротынцеву), понимал, что именно сильная, профессиональная, свободная от придворных и политических вмешательств армия, где генеральский чин не может быть достигнут интригами и протекциями, офицеры по-настоящему образованы, а солдаты не мыслятся безликой массой, которую не жалко бросить в любую мясорубку, — только такая армия способна уберечь страну от войны. И равным образом он понимал, что мирное развитие России (как и любой страны) на разумных социально-экономических началах не только «выгодно», но и соответствует назначению человечества. (Потому так важны в «Августе Четырнадцатого» главы о мирной жизни, прежде всего — вступительные.) Ибо хотя рая на земле не будет никогда, человек обязан, сколько возможно, землю беречь и благоустраивать.

убивать себе подобных. Напротив, она еще раз подтверждает главную мысль «Красного Колеса» — вступление России в войну стало началом ее гибели в революции. Здесь уместно напомнить о том, что подумалось Воротынцеву под истребительным огнем сражения при Уздау (и отозвалось в его раздумьях «под звёздами» и разговоре со Свечиным): «умирать не может быть жалко, кому война профессия — у него профессия, но этим мужикам?! — какая награда солдату? только остаться живым» (VII, 240).

Восстановление вертикали (обращение взора к звездному небу, корреспондирующее с открывающей Узел картиной Хребта) предполагает возможность нормальной земной жизни (о чем и печется Воротынцев). Но вертикаль возникает и при трагическом завершении земного пути — при описании ухода из жизни Самсонова, композиционном и смысловом центре Узла (48 глава завершает первую книгу «Августа Четырнадцатого»^{*}).

После катастрофы Воротынцев еще надеется переменить течение событий — и потому выходит из Грюнфлисского леса со своей случайно сложившейся группой (армией в миниатюре) и дает бой в Ставке, пытается раскрыть глаза тем, кто губит Россию. Самсонов осознает свою личную беспомощность перед лицом грозной «силы вещей» — и потому винит в первую очередь себя («Он хотел только хорошего, а совершилось — крайне худо, некуда хуже <...> Страшно и больно было, что он, генерал Самсонов, так худо сослужил Государю и России» — VII, 413), отрешается от прежних обид и поиска виновных^{**} и кончает с собой в том же самом Грюнфлиссском лесу.

* Центральные главы несут повышенную символическую нагрузку во всех крупных «романных» сочинениях Солженицына («В круге первом», «Раковый корпус», четыре Узла «Красного Колеса»; в четырехкнижном «Марте Семнадцатого» сходно маркируются и финалы первой и третьей книг).

** Здесь не могут не вспомниться размышления толстовского Кутузова после Бородинского сражения: «Но этот вопрос интриги (Бенигсена, настаивающего на новом сражении под Москвой. — А. Н.) не занимал теперь старого человека. Один страшный вопрос занимал его <...> “Неужели это я допустил до Москвы Наполеона, и когда же я это сделал?”». И далее, отдав приказ об отступлении («властью, врученной мне моим государем и отечеством»), Кутузов думает «все о том же страшном вопросе: “Когда же, когда же наконец решилось то, что решило вопрос, и кто виноват в этом?” — Этого, этого я не ждал, — сказал он вошедшему к нему, уже поздно ночью, адъютанту Шнейдеру, — этого я не ждал! Этого не думал!» — Толстой Л. Н. Указ. соч. Т. 6. С. 309, 314. Разница в том, что Кутузов уверен в своей правоте и будущей победе («Да нет же! Будут они лошадиное мясо жрать, как турки...»), а Самсонов — в будущих поражениях. Как

По сути, Самсонов умер раньше, чем выстрелил в себя: сперва — внутренне отодвинув все здешнее (в том числе — своих спутников), потом — потерявшись в лесу, который вдруг волшебным образом изменился. «Повсюду было тихо. Полная мировая тишина, никакого армейского сражения. Лишь поддывал свежий ночной ветерок. Пошумливали вершины». Тишина, свежесть, ночь, высь — трудно не слышать здесь ключевых слов того восьмистишья о скором и счастливом успокоении, что было написано по-немецки Гете и по-русски — Лермонтовым. Горы, исчезнувшие в зачинной главе, возникают вновь — хотя речь идет о «вершинах» деревьев, контекст и память о лермонтовском слове рождает эту ассоциацию. «Лес этот не был враждебен: не немецкий, не русский, а Божий, всякую тварь приючал в себе». Самсонов и растворяется в лесу, как «всякая тварь», как «всякое умирающее лесное». Земного суда ему больше нет. Об ином же Суде нам знать не дано. Заметим, однако, что, сказав о самом страшном («Только вот почитается грехом самоубийство» — и герой, и автор, и читатель знают: не просто грехом, а тяжелейшим), Солженицын не описывает рокового выстрела — главу заключает молитва: «— Господи! Если можешь — прости меня и прими меня. Ты видишь: ничего я не мог иначе и ничего не могу» (VII, 418—419).

Сцена ухода Самсонова перекликается не только с бдением Воротынцева в том же Грюнфлиссском лесу, но и с эпизодом Смысловского и Нечволодова «под звёздами». Абсолютная тишина вновь напоминает о том мире, что существовал до появления человека. Не случайно и появление «одной-единственной звёздочки» — «не зная востока — он (Самсонов. — А. Н.) молился на эту звёздочку». (В лермонтовских

рисующий Кутузова Толстой не может отвлечься от своего (и общего) знания об итогах Отечественной войны, так и Солженицын строит образ уходящего Самсонова с учетом печального (и тоже известного) будущего. Следует отметить, что Самсонов отнюдь не играет в толстовского Кутузова (как оправдывающий красивой «аналогией» свои трусость и карьеризм генерал Благовещенский).

стихах о блаженном успокоении звезды могут заменять горы — «Выхожу один я на дорогу...»)

Грюнфлиссский лес утрачивает свою враждебность, становится «Божьим» в еще одном эпизоде — похоронах полковника Кабанова. Приняв неизбежное решение, Воротынцев объясняет дорогобужцам: «...немцы — не нехристи». Речь идет о чем-то большем, чем конфессиональная принадлежность неприятеля. Перед лицом вечности (прощание с ушедшим в небытие) война словно бы «исчезает». «Такой был цельный обширный лес, что война, бушуя вокруг, сюда, в эту глубь, за всю неделю не заглянула ничем: ни окопчиком, ни воронкой, ни колёсным следом (обратим внимание на эту деталь, отсылающую к заглавному символу “повествования в отмеренных сроках”. — А. Н.), ни брошенной гильзой. Разгоралось мирное утро (как в зачине Узла. — А. Н.), синел смоляной разогрев, приглушённо перещебетывались птицы. Обнимало и людей безопасное, вольное чувство: будто и окружения никакого нет, вот похоронят — и по домам разойдутся». Уходят и привычные социальные различия (дорогобужцы не знают, как звали их командира, «солдатам — “ваше высокоблагородие” сунуто») — отпевает Кабанова мирянин Благодарёв (VIII, 24—26).

Наконец обе сцены «лесных уходов» напоминают о том лесе, который в мирную пору открылся юному Сане Лаженицыну. «В росе молочной, а потом радужной, лес этот звал не пройти себя, а бродить, сидеть, лежать, остаться тут, никогда из него не выбираться, — а еще особенным казался оттого, что дух пророка носился здесь: ведь Толстой же ходил или ездил на станцию, он здесь не мог не бывать, этот лес был уже началом его поместья!» (VII, 23). Хотя Саня ошибся (яснополянский парк начинается лишь за большаком), связь Толстого, каким его пишет Солженицын, и его возвышающегося над суетой социальной реальности (людскими злобой и недомыслием) учения о любви с прекрасным и безлюдным, словно бы первозданным, лесом сомнению не подлежит. Отсюда приглушенные, но ощутимые «толстовские» обертоны в грюнфлиссских эпизодах, особенно — утреннем, «кабановском».

Расхождения Солженицына с Толстым в специальных комментариях не нуждаются (обнаруживаются они уже в «Августе Четырнадцатого», а последовательно и систематично представлены в рассуждениях о Северьяна в «Октябре Шестнадцатого» — IX, 55—65), но и присутствие толстовских (и лермонтовских, предсказывающих Толстого) мотивов в Первом Узле никак нельзя считать случайным. Солженицын не только опровергает мифологию Толстого (как, впрочем, и Достоевского; об этом глубоко и точно писал в 1971 году, откликаясь на первое издание «Августа Четырнадцатого» статьей «Зрячая любовь», о. Александр Шмеман*), но и свидетельствует (самим повествованием своим) о глубинной правде Толстого, без которой невозможен разговор о «войне и мире», назначении человека, судьбе России. Но и сближения с Толстым (с отсылками к «предтолстовским», но не столь, как у Толстого, идеологически жестким текстам Лермонтова) не предполагают полного подчинения его «частичной» правде. Характерно, что в главе о прощании с Москвой (где говорится о разочаровании Сани в толстовском учении) «звездочёт» (вспомним о мирных откровениях «под звездами!») Вароснофьев произносит то самое слово, стоящая за которым символическая реальность доминировала в начальных абзацах повествования, означала вертикаль, с удалением от которой (метафора вхождения в войну не одного лишь Сани Лаженицына, но всей России) в мире рушится его изначальный божественный строй. «Когда трубят труба — мужчина должен быть мужчиной. Хотя бы — для самого себя. Это тоже неисповедимо. Зачем-то надо, чтобы России не перешибли хребет (курсив мой. — А. Н.). И для этого молодые люди должны идти на войну» (VII, 375).

Именно такой диалог (не сводимый ни к полемике, ни к солидаризации с прежним опытом) Солженицын ведет на протяжении всего «Красного Колеса» с авторами ключевых для русской культуры сочинений. Так в «Октябре Шестнадцатого» переосмысливается «Анна Каренина», роман,

* См. в новейшем издании: Шмеман Александр, *прот.* Собрание статей. 1947—1983. М., 2009. С. 774—776.

в котором пореформенный кризис представлен при свете всепроницающей «мысли семейной»^{*}. Так в «Марте Семнадцатого» варьируются мотивы «петербургского мифа» (Пушкин, Гоголь, Достоевский). Так заключительный эпизод «Апреля Семнадцатого» инкрустирован сложно взаимодействующими реминисценциями XI главы «Мертвых душ». Так само кажущееся неожиданным завершение эпопеи (будущее главных вымышленных героев гадательно; большевики еще не одержали победы в гражданской войне и не захватили власть) напоминает и об открытых финалах ряда великих русских романов (от «Евгения Онегина» до «Братьев Карамазовых»^{**}), и о том, что вершинные наши сочинения на исторические темы либо посвящены низвержению страны в Смуту («Борис Годунов», драматическая трилогия А. К. Толстого), либо предвещают будущие катастрофы («Капитанская дочка», «Война и мир»).

2009

* Прямые отсылки к роману Толстого возникают в «Октябре Шестнадцатого» дважды. Ольга Андозерская замечает, «что теперь по столицам стали очень часты разводы, во многих парах один из супругов — разведенец, что сейчас бы Анна Каренина не кидалась под поезд, а спокойно развелась бы через консисторию и вышла бы за Вронского». Об Ирине Томчак говорится, что она «Анну Каренину ненавидит как самую гадкую из женщин» (IX, 392; X, 274). Еще важнее, что, как Толстой в «Анне Карениной», Солженицын в «Октябре...» представляет множество разнообразнейших семейно-любовных сюжетов, причем его «счастливые семьи» вовсе — вопреки Толстому — не похожи друг на друга.

** Есть соблазн усмотреть отголосок одного из них в названии «конспекта ненаписанных узлов» — «На обрыве повествования».

КАК ЗАКАНЧИВАЕТСЯ «КРАСНОЕ КОЛЕСО»

Предваряя «конспект ненаписанных Узлов» «На обрыве повествования», Солженицын объясняет трансформацию своего давнего замысла эпопеи о русской революции так: «Уже и “Апрель Семнадцатого” выявляет вполне ясную картину обречённости февральского режима — и нет другой решительной собранной динамичной силы в России, как только большевики: октябрьский переворот уже с апреля вырисовывается как неизбежный»^{*}.

Само по себе изменение первоначально намеченной структуры произведения в ходе работы над ним (особенно — длительной) — факт закономерный и достаточно частый в истории литературы. Нет ничего неожиданного и в том, что «личные» линии в повествование Солженицына не обретают ясной сюжетной коды. «Открытые» финалы весьма характерны для русской литературной традиции. Достаточно назвать «Евгения Онегина», «Мертвые души» (в единственно данной нам реальности первого тома), третий роман Гончарова (название которого, кажется, не случайно отзывается в солженицынском «На обрыве повествования»), «Преступление и наказание» и «Подростка» (оставляя в стороне снятый смертью писателя вопрос о продолжении «Братьев Карамазовых»), все три романа Льва Толстого.

Столь же традиционен прием остановки исторического действия на пороге собственно катастрофы. Хотя в эпоху русского романтического историзма (и укрепления имперской идеологии) сюжет завершения Смуты (часто — в «сусанинской» или «мининской» огласовках) и пользовался большой популярностью, все же ни роман Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году», ни пьеса Кукольника «Рука Всевышнего отечество спасла», ни либретто оперы «Жизнь за царя», писаное бароном Розеном

^{*} Солженицын А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 2009. Т. 16. С. 565. Далее «Красное Колесо» цитируется по этому изданию; номера томов и страниц даются в тексте в скобках, римские цифры обозначают том, арабские — страницу; все выделения в цитируемых фрагментах принадлежат Солженицыну.

и правленое Жуковским (здесь должно отвлекаться от гениальной музыки Глинки), отнюдь не входят в пантеон национальной литературной (и общекультурной) традиции. В отличие от «Бориса Годунова», посвященного вхождению страны в Смутное время (о неизбежности его в равной мере свидетельствуют как финальная здравица Самозванцу в первой редакции, так и возникшая в редакции второй ремарка «Народ безмолвствует»). Сходным образом акцент на событиях, обусловивших неотвратимость Смуты, делает А. К. Толстой: прикровенно — в романе о тирании Грозного, сильно недооцененном, на наш взгляд, современниками и еще больше потомками «Князе Серебряном»; совершенно отчетливо — в драматической трилогии. Несколько иначе обстоит дело в двух других играющих ключевую роль в русском понимании истории шедеврах. Сказочное завершение «Капитанской дочки» (бунт подавлен, Пугачев казнен, благородные герои соединились) не отменяет глубинной тревоги Пушкина, выраженной в приписке *Издателя* (последнее появление Пугачева, кивнувшего с плахи Гриневу, упоминание села, «принадлежащего десятерым помещикам»^{*} — потомкам Гринева и Маши Мироновой как знак оскудения старинного дворянства). Повесть Пушкина не закрывает сюжет бунта, но сигнализирует о возможности новых — по-прежнему «бессмысленных и беспощадных» — возмущений. Декабристский замысел Толстого остался невоплощенным, но первая часть Эпилога «Войны и мира» заканчивается символическим сном Николиньки Болконского, недвусмысленно (вкуче с предшествующей сценой спора между Пьером и Николаем Ростовым) предсказывающим скорый революционный взрыв, что резко изменит судьбы главных героев. Великая победа в Отечественной войне и торжество семейного счастья не отменяют близящихся (уже готовых разразиться) потрясений, следствия которых переживаются Толстым и его современниками как раз в эпоху создания «Войны и мира» (1860-е годы) с обостренной тревогой.

^{*} Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 6. С. 360.

Из сказанного ясно, что, завершая «Красное Колесо» «Апрелем Семнадцатого», Солженицын оставался в рамках большой литературной традиции. Отказ от первоначального плана (согласно которому действие должно было развиваться до весны 1922 года) парадоксальным образом споспешествовал глубинной задаче автора, работавшего не над историей революционной эпохи, но над повествованием о собственно революции. Хотя слова «Революция — уже пришла» генерал Нечволодов, беседуя с Воротынцевым, произносит в «Октябре Шестнадцатого» (X, 434), уже «Август Четырнадцатого», посвященный вступлению России в Первую мировую войну и первому в этой войне русскому поражению, фиксирует пока мало кем замечаемый, но роковой слом эпохи: революция, несколько лет назад побежденная Столыпиным, во второй раз приходит в Россию в те дни, когда близорукая политика ввергает страну в ненужную войну. Если в августе 1914 года революция «уже пришла», то в апреле 1917-го она «уже победила». Приведенный выше автокомментарий Солженицына точно соответствует содержанию Четвертого Узла и подтверждается конспектом Узлов ненаписанных. Макроэпилог оказался необходим Солженицыну (едва ли не в первую очередь, что не исключает решения целого ряда иных художественных и историософских задач) для того, чтобы показать, как изменяется ход истории: прежде альтернативы были возможны, после прибытия в Россию Ленина и Троцкого — нет. «Апрель Семнадцатого» действительно оказывается последним Узлом — в том, из математики и физики почерпнутом, смысле, который придавал этому слову (термину индивидуальной авторской поэтики) Солженицын. Конспект ясно демонстрирует, что если бы писатель продолжил свое повествование, то результатом его новой работы стала бы качественно *иная* книга, существенно отличная от построенного на четырех Узлах (точках поворота) «Красного Колеса».

Однако ни подключенность к традиции (легитимность «открытого финала»), ни точность при определении хронологических рамок сами по себе не гарантируют художествен-

ной цельности текста. Солженицыну надлежало преодолеть мощную инерцию своего прежнего замысла и выстроить систему «эстетических аргументов», дабы завершение «Красного Колеса» апрельскими событиями не воспринималось как случайное, произвольное либо вынужденное внешними обстоятельствами (например, возрастом, о котором писатель упоминает в предисловии к конспекту*). Солженицын эту задачу выполнил — попытаемся показать (далеко не в полном объеме), как это было сделано.

Одним из важнейших мотивов Четвертого Узла становится ожидание «чуда». Если «Март Семнадцатого» рисует картину почти всеобщего (при понятных исключениях — Кутепов, Воротынцев, Андозерская и др.) торжества обобщения революцией, то в «Апреле...» очень многие из тех, кто восторженно приветствовали «пасху во время поста» или даже выступали «движителями» государственного переворота, охвачены нешуточной тревогой и напряженно ищут «героя» или «героев», способных уберечь страну от развала. О чуде грезят столь несхожие персонажи, как Государь (им это чувство завладевает уже в «Марте...», фактически сразу после отречения, согласно концепции Солженицына — предательского), Гучков, Милюков, Керенский, не говоря о многочисленных обычных гражданах вдруг освободившейся России.

Объявляя о своей отставке на съезде фронтовых делегатов, Гучков, словно повторяя презираемого им безвольного императора, произносит: «— Иногда кажется: только чудо может нас спасти. Но я — верю в чудеса. Я верю, что светлое озарение проникнет в народные умы — и даровитый русский народ, прозревший народ, выведет Россию на светлый путь» (XVI, 267).

Не желающий уступать кому-либо дипломатическое ведомство Милюков презрительно думает об этой речи: «Гуч-

* «Апрель Семнадцатого» был дописан в 1989-м, годом раньше автор отметил семидесятилетие. После завершения «Красного Колеса» Солженицын прожил девятнадцать лет и фактически до конца дней своих не прекращал литературной работы.

ков сболтнул напоследок, что верит в чудо. Какое чудо? — надо бороться. Всегда — надо бороться, и проиграв — тоже бороться». Он и борется — целое заседание правительства, с каждой минутой все отчетливее понимая, что его участь уже решена. Проиграв же, гордо (упреждая нависающий ультиматум коллег) заявляет об уходе из правительства и покидает заседание, сохранив лицо, стуком двери отметив «конец первой эпохи Российской Революции».

«И вспомнил гучковскую веру в чудо. А если — случится чудо? И — вернут?

Лакей подавал ему пальто, шапку, — скользнула вдруг мысль: а может, была какая-то ошибка в его аргументах о проливах? Может быть, не надо было ему уж так настойчиво держаться за Константинополь? Как ни аргументируй — а идея-то не кадетская, это у него от обильных балканских связей. И от панславизма» (XVI, 374—375).

Психологический рисунок здесь чрезвычайно сложен: сошлись и честолюбие Милюкова (все-таки честолюбие, неотрывное от понятия о чести), и его страсть к «политическим комбинациям», и способность к самоанализу, и почти детская обида (столь неожиданная в холодном «немецком» профессоре), и упрямая неуступчивость (дернулся от новой мысли, но не вернулся к «мерзавцам») ... Но всего неожиданнее внешне и всего естественнее по сути эта «царско-гучковская» надежда на чудо. И не то важно, что она может показаться «сниженной». Что, дескать, за чудо в возвращении министерского портфеля? Милюков печется не только и не столько о должности, он убежден в своей правоте, в том, что нужен России в качестве министра иностранных дел. Важно, что в разливе народопрравства уповать остается только на чудо. Потому речь Гучкова отзывается долгим эхом. Потому и готова не одна московская «молодая дама под сеткой» увидеть «чудо» в Керенском (XVI, 364), который и раньше щедро обещал всевозможные чудеса, а уж дорвавшись до военного министерства — тем паче. Потому и Троцкий кидает ходкую приманку пленуму Совета: «И мы убеждены, что в с е немцы, и в с е народы

восстанут — и произойдет чудо освобождения». А затем, заклеив вступление социалистов в правительство, снова гипнотизирует зал волшебным словом: «— Конечно, и этот опыт не погубит страну, ибо революция слишком сильна! Я — верю в чудо! — но не сверху (какой тут может быть Бог! Не зря Церетели резала глаза “лихо-чертовская ма-нера” Троцкого. — А. Н.), а снизу. От пролетарских масс» (XVI, 552). Гучков, призвав отместить «тот лживый фимиам, который окружает нас», апеллировал именно к солдатской массе, предлагая ей совершить чудо: «Как русский человек, обращаюсь к вам с горячей мольбой: помогите» (XVI, 268). Вот Троцкий и взял на вооружение (вывернув наизнанку) его наработку. А за ним Церетели, точно так же, стараясь переиграть Троцкого, лстящий толпе и предлагающий ей поспешествовать желанному чуду: «Если вы поддержите нас — то мы войдём во Временное правительство и спасём Россию. А без вас — мы только щепки на гребне революционной волны...» (XVI, 553—554).

Одержимость «чудом» проявляется независимо от личных свойств отдельных людей. Случай Милюкова, весь склад которого должен отвергать (и до поры отвергает) любой «мистицизм», особенно показателен. Потому и ставит Солженицын историю отставки первого министра иностранных дел сразу за рассказом о счастливых днях Сани и Ксеньи (главы 156 и 157), сталкивая чудо истинное с чудом незаслуженным и оттого несбыточным. Так готовится короткий диалог Ксеньи и Варсонофьева, завершающий главу, что вкупе с еще одной — последней в «Апреле...» — замыкает общий сюжет Четвёртого Узла и всего «повествования в отмеренных сроках».

Саня вспоминает о Варсонофьеве, оказавшись с Ксеньей у Никитских ворот (XVI, 366), где в последний свой мирный день они с Котей дерзнули поздороваться со «звездочётом», что и привело к долгой беседе о главных (безответных) вопросах в пивной под «Унионом» (VII, 360—376). Визит (без предупреждения) к пожилому человеку, с которым Саня общался лишь единожды, не менее безрассуден (формаль-

но — неприличен), чем уличное к нему обращение. Но вторая встреча необходима Сане, ибо он вновь стоит на пороге. Тогда — уходил на войну: сейчас — обретя любовь и предполагая скорую женитьбу, вступает в новую жизнь, чувствуя, что общая прежняя жизнь кончилась. Вновь сопрягаются начало и конец повествования — незаметный почти никому новый приход революции в Россию и ее абсолютное (теперь уже неостановимое) торжество. Напомним о двух появлениях доктора Федонина (в «Августе...» мы видим его перед тем, как персонаж окажется в плену; в «Апреле...» — возвращающимся из германской неволи и спорящим с Троцким), военных играх Юрика Харитонов в «Августе...» и внутреннем выборе, который он делает в «Апреле»; клятва, которую дают младший Харитонов и Кочармин в «Апреле...», отражает решение Сани и Коти добровольно идти на фронт в «Августе...». В тот же ряд встают две прогулки по Москве (Сани и Коти — в «Августе...», Сани и Ксеньи — в «Апреле...») и второй разговор с Варсонофьевым, где повторяются как темы, так и загадочные интонации разговора первого. Все, что говорит Варсонофьев об истории и трагедии «перерыва постепенности» (зле любой революции), он — чуть приглушеннее, щадя юных собеседников, по-сократовски будя их мысль — говорил и в пивной. И тогда он не столько утверждал (хотя понимал несравнимо больше, чем мальчики), сколько спрашивал — и сейчас на вопрос Сани отвечает вопросом:

«— Что же делать, Павел Иванович?

— А вот — вы мне скажите, что делать» (XVI, 531).

Всё, что говорит Варсонофьев о сегодняшних разрухе и озверении (плавлении кристаллической решетки), прямо следует из его старых намёков. (Особенно для читателя, которому революция и начало народоправства были явлены во всей их красе. Сане открыто меньше, чем нам.) Варсонофьев не дает успокаивающего ответа на Ксеньино «— Но ещё может быть — уляжется?», не соглашается выдать вершителям революции индульгенцию за «идею любви к народу», предупреждает своих посетителей о гро-

зющей им разлуке, не предлагает целительной программы действий.

Решать, как жить дальше, может лишь сам человек — хоть в Августе Четырнадцатого, хоть в Апреле Семнадцатого, хоть месяцы, годы, десятилетия спустя. Не кончившие курса студенты шли воевать добровольцами не по совету незнакомого им тогда звездочёта — он лишь понял и одобрил их выбор (который потом казался опрометчивым не только резко ударенному войной Коте, но и Сане). Почему они действовали тогда «правильно»? Не ошибался ли Варсонофьев? Ведь именно война, по Солженицыну, торила путь революции. Воротынцев о ненужности этой войны думает уже в Первом Узле. Едва ли Варсонофьеву близка немудрящая аргументация Коти («Ведь не мы напали, на нас! На Сербию напали!» — VII, 364). Все так. Политика, приведшая к вступлению в войну, была бездарна. Армия не готова. Во всеобщем энтузиазме хватало дури и фальши. Сам Варсонофьев не может доказать правоты добровольцев. Но: «Когда трубит труба — мужчина должен быть мужчиной. Хотя бы — для самого себя. Это тоже неисповедимо. Зачем-то надо, чтобы России не перешибли хребет. И для этого молодые люди должны идти на войну» (VII, 375).

И в «Апреле...» не умудренный «звездочет», а простодушный Саня находит ответ (свой и Варсонофьева) на их общий вопрос: «— Я думаю... я думаю... простой человек ничего не может большего, чем... выполнять свой долг. На своём месте» (XVI, 531). Ровно это чувствует Воротынцев с особенной предбоевой ясностью — в тот же самый день, на могилёвском Валу. Варсонофьев не скроет от гостей, что, по его суждению, так думающих и чувствующих людей слишком мало, чтобы спасти Россию. Но грандиозность беды не может служить оправданием тем, кто уклонится от битвы. Потому Варсонофьев оспаривает самого себя, сказавшего добровольцам, что «строй отдельной человеческой души важнее государственного строя» (VII, 373; XVI, 531). Проблема не в том, что правило это пригодно для «мирных эпох», но утрачивает силу, когда государство разваливается. Мирные эпо-

хи срываются в революции (с наследующими им диктатурами), когда люди перестают угадывать иррациональный (но имеющий тайный смысл) ход истории. «Обязанности перед родиной — это и есть обязанности перед самими собой» — говорит Варсонофьев чуть раньше. Разгадка «августовской» загадки, которую Саня не мог найти до второй встречи со звездочётом, сопровождается пояснением: «— А-а... Это — дорога <...> Дорога, что есть жизнь каждого. И вся наша История. Самое каждодневное — и из наибольших премудростей. На один-два шага, на малый поворот каждого хватает. А вот прокати верно всю Дорогу. На то — нужны верные, неуклончивые колёса.

— Но колёса могут катиться и без Дороги, — возразил Саня.

— Вот это-то самое и страшное, — тяжело кивнул Варсонофьев» (XVI, 532).

Тут вновь всплывает расхождение Сани с Толстым, о котором он рассказывал Варсонофьеву при первой встрече. Толстой не согласился с крестьянином, что предлагал поставить «перекувырнутую телегу» российского государства на колёса. Он писал: «на колёса поставите — и сразу в неё переворачиватели же и налезут, и заставят себя везти, и легче вам не станет» (VII, 368). Отрицающему государство как таковое Толстому равно чужды революция и реформирование — для Сани было немыслимо и обычную телегу бросить. Тем более телегу-государство. Толстой не был так наивен, как видится многим его оппонентам. С «переворачивателями» стало хуже. Но и после переворота принять правоту Толстого Солженицын и его любимые герои не могут. Стало хуже, потому что телегу ещё раз перекувырнули, потому что надёжных колёс не нашлось, потому что дороге (по которой и должно верным колёсам катить) предпочли бездорожье, где и разгоняется «красное колесо». «Колесо» и «Дорога» — символы взаимосвязанные. «Красное Колесо» создано тем писателем, первая законченная большая вещь которого — поэма «Дороженька», поэма автобиографическая, то есть глубоко «личная», и в то же время историческая.

Скрытое соотнесение двух (первого и последнего) эпосов Солженицына и вся система «колесно-дорожных» мотивов отсылают к одному из ключевых для русской культуры текстов — «Мертвым душам». Поэма Гоголя начинается толками двух русских мужиков о колесе (до Москвы доедет, а до Казани — нет), а заканчивается (суля величественное продолжение) превращением обычной дороги в метафорический (если не сказать — мистический) путь, по которому мчит Русь-тройка.

Проступив в «варсонофьевско-лаженицынской» главе, гоголевские реминисценции окрашивают главу финальную, «воротынцевскую». Она же, в свою очередь, проясняет и гоголевский пласт разговора звездочёта с юными гостями, и его глубинный смысл. Картина, что открывается герою (и читателю) с могилёвского Вала, прямо восходит к грандиозным панорамам Гоголя.

«Видишь — так много России сразу, как не бывает повседневно.

Если взять чуть левей, восток-северо-восток, и перевалить через леса, взлететь и дальше — расстелется сперва Смоленская. Потом Московская. Потом Владимирская. А там — и наша Костромская. Всего-то — вёрст семьсот, куда покороче фронта. Не далеко.

Милая, печальная, обделённая сторонущка костромская. Что же я не был в тебе так давно, давно, давно?

А во взрослые уже наезды — та щемливая тоска, какая почему-то всегда зацепляла его в Застружьи, — от скудных ли полей; от изгиба дороги — вот тут была, и увильнула, и напроць; от ветряной ли мельницы дальней? И та тоска достигла и сюда, и здесь крючком потянула за сердце.

Или — чувство, что никогда уже туда не вернуться» (XVI, 558).

Внутренний монолог Воротынцева варьирует лирический фрагмент «Мертвых душ» — обращение автора к родине: «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросано и неприютно в тебе <...> Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как

значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не очарует взора. Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце?»*

И автор «Мертвых душ», и герой «Красного Колеса» смотрят на Россию с запада. Русь для них — огромная равнина, лишенная выразительных красот (при цитировании опущен фрагмент, где Гоголь сравнивает Россию со зримо прекрасной Италией). Для Гоголя «невысокие города» это лишь «точки» и «значки» (как на карте), взор солженицынского персонажа их вовсе минует. Повторяются опорные мотивы — бедности и тоски. У Солженицына нет слова «песня», но песенной (и гоголевской) становится интонация. По-гоголевски множатся вопросительные (музыкально повторяющиеся) конструкции, по-гоголевски неприметная обыденность окутывается тайной. Снижение пафоса (деловито-военное — «вёрст семьсот, куда покороче фронта») не отменяет доминирования памятной гоголевской мелодии. И без изгибающейся, ускользающей, исчезающей дороги — символического мотива, весьма важного для Гоголя и в другой связи истолкованного Варсонофьевым, здесь тоже не обошлось.

Видение Воротынцева безусловно сверхреально. Не произнесенное слово «чудо» угадывается читателем, помнящим другую — более раннюю — гоголевскую фантастическую трансформацию пространства.

«За Киевом показалось неслыханное чудо. Все паны и гетманы собирались дивиться сему чуду: вдруг стало видимо далеко во все концы света»**. В «Страшной мести» — первом «апокалипсическом» сочинении Гоголя — пространственное чудо предваряет развязку, где возмездие настигает не только

* Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: <В 14 т>. <Л.>, 1951. Т. 6. С. 220—221.

** Там же. Т. 1. С. 275.

великого грешника (колдуна), всех его предков и первопреступника Иуду Петра, но и мстителя Ивана, а вместе с ним весь людской род. «Страшна казнь, тобою выдуманная, человеке! — сказал Бог. — Пусть будет все так, как ты сказал, но и ты сиди вечно там на коне своем, и не будет тебе царствия небесного, покамест ты будешь сидеть там на коне своем!» И то все так сбылось, как было сказано: и доныне стоит на Карпате на коне дивный рыцарь, и видит, как в бездонном провале мертвецы грызут мертвеца, и чувствует, как лежащий под землею мертвец растет, гложет в страшных муках свои кости и страшно трясет всю землю...»^{*} Преступление Петра — братоубийство; страшная месть его побратима не кладет предела злу (низвергнутый злодей трясет землю «по всему миру», «от одного конца до другого» — «и много попопрокидывалось везде хат, и много задавило народу»^{**}). Видение Воротынцева предшествует долгой, жестокой братоубийственной гражданской войне, разрушительная энергия которой не иссякла вполне и по сей день. Разумеется, здесь нет прямой аналогии, в последней главе «Апреля...» отсылка к «Мертвым душам» и считается четче, и значит больше, чем реминисценция «Страшной мести», но тень этой повести все же ложится на финал «Красного Колеса».

Неслучайность появления гоголевских мотивов в финале «Апреля...» подтверждает зачин «мартовской» главы о пребывании Воротынцева в Киеве (городе, близ которого у Гоголя «показалось неслыханное чудо»). «К каждому городу, где побывал (а во многих), Воротынцев испытывал отдельное чувство, отличал этот город и людьми, которых там успел узнать, и видом улиц, бульваров, обрывов над реками, церквями на юру, и ещё многими особенностями <...> И ещё везде — теми излюбленными местами, Венцами, Валами, где жители привычно собираются, узнают, говорят. Да кроме деревенской, что ж Россия и есть, как не два сорока таких городов? В разнообразии их ликов — соединенный лик России.

* Там же. Т. 1. С. 282.

** Там же. Т. 1. С. 278.

А тем более отдельное чувство — к Киеву <...> Безсмертно высится этот кусок древней Руси, на самом деле не третья столица, а первая» (XIII, 112—113). Фрагмент заставляет вспомнить о Гоголе. Во-первых, он строится сходно с еще одной гоголевской панорамой, где разнообразие России сравнивается с разнообразием всего Божьего мира: «Как несметное множество церквей, монастырей с куполами, главами, крестами рассыпано на святой благочестивой Руси, так несметное множество племен, поколений, народов толпится, пестреет и мечется по лицу земли»*. Развернутые, но вмещенные в один сложный синтаксический период, описания разноликих городов у Солженицына ассоциируются с гоголевской поэтикой. Как и претворение «многообразия» в единство. Цитированные строки входят в апологию русского слова, выражения души России: поводом для гоголевского восторга послужило «неупотребительное в светском разговоре» существительное, а архитектурная (но всегда священная — мирские здания не упомянуты) многоликость страны предстает аналогом ее словесного (душевного) богатства. Во-вторых, многоликая, единая и великая Россия в гоголевской поэме еще таится под покровом «открыто-пустынного» пространства, это не столько явь, сколько обещание — Россия ждет чудесного преображения. Солженицын такое видение России полагает ложным и опасным: в «Марте...» пустым (лишенным истории и полноценной жизни) «простором» мыслят Россию большевики, рвущиеся творить здесь свои эксперименты. Солженицын то сближается, то расходится с Гоголем — что будет происходить и в последней главе «Апреля...», мизансцена которой подготовлена в «гоголевско-киевском» периоде «Марта...»: там упоминались Валы и Венцы — с могилёвского Вала Воротынцеву откроется вся Русь. Связь могилёвского эпизода с киевским актуализирует в памяти читателя не только «Мертвые души», но и «Страшную месть» — в древнейшей столице Воротынцев переживает первое откровение: «Зажатый беспомощной чуркой, ощутил, что эту революцию,

* Там же. Т. 6. С. 109.

ошеломившую его в Москве, вот он в Киеве уже ненавидит» (XIII, 117). Там он ничего сделать не мог — теперь готовится к бою.

Увидев родину (и не только всю Россию, но и родину малую), Воротынцев не чаёт ее счастливого преобразования и не задаётся вопросом о своем назначении. Он знает, чего Русь от него хочет. «Родина моя! Нерадиво мы тебе служим. Дурно.

И дослужились» (XVI, 558).

Не должно ждать появления «беспредельной мысли» и могучего «богатыря». «Благомужественный воин» (тот самый древнерусский богатырь) Нечволодов не сумел донести открывшуюся ему истину — «революция у ж е п р и ш л а» — не только до Государя*, но и до Воротынцева, который теперь с горечью «договаривает» еще один экзальтированный (со школьных лет памятный) монолог Гоголя. «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? Дымом дымитесь под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади. Остановился пораженный Божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых свету конях? <...> Русь, куда же несешься ты? дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земле, и, косясь, постараниваются и дают ей дорогу другие народы и государства»**.

Воротынцев, игнорируя «чудный звон», дает ответ: «И вот уже: прославленная Тройка наша — скатилась, пьяная, в яр — и уткнулась оглоблями в глину.

Всё хвастали.

* Тут уместно напомнить о том, что сакральность венценосца — любимая мысль Гоголя, что предполагавшееся в третьем томе поэмы воскресение Чичикова («мертвых душ», России) должно было свершиться монаршей волей. Излишне, кажется, еще раз объяснять, сколь чужда монархическая мифология автору «Красного Колеса».

** Гоголь Н. В. Указ. соч. Т. 6. С. 247.

Что за обычай был у нас — превозноситься? Подбочиваться с таким лихим превосходством» (XVI, 559). Сходно сокрушается Варсонофьев: «А мы и Европу кинулись поучать свысока» (XVI, 531).

Воротынцев будет стоять до последнего: «Сколь бы мало нас ни сплотилось, — ни это правительство, ни Совет — не отнимут у нас последнего права: ещё раз побиться» (XVI, 559). Он, не слыша московского разговора, не зная о существовании Варсонофьева, Ксеньи и Сани, мыслит и чувствует в унисон с ними. Тех, кто будет исполнять долг на своем месте, мало, но они есть. (Солженицын не «сводит» Воротынцева с Саней, дабы сильнее обозначить их сущностную близость, не зависящую от внешних обстоятельств; то же касается и других, не столь уж малочисленных, персонажей, которым не дано найти друг друга в хаосе, соединиться, победить, но дано сохранить свое достоинство и достоинство отчизны.) «Нет, впереди — что-то светит. Ещё не всё мы просадили» (XVI, 559). Без этого чувства в бой идти бессмысленно. Как бессмысленно уповать на вмешательство высшей силы в земную «рукотворную» катастрофу: не видит Воротынцев Божьего чуда в «наводящем ужас движении». Вслушиваясь в его спор с Гоголем, вспоминаешь о колёсах, катящих без дороги. И о прощальных словах Варсонофьева.

«— Но может случиться и чудо? — едва не умоляя спросила Ксенья.

— Чудо? — сочувственно к ней. — Для небес чудо всегда возможно. Но, сколько доносит предание, не посылается чудо тем, кто не трудится навстречу. Или скудно верит. Боюсь, что мы нырнём — глубоко и надолго» (XVI, 532). Варсонофьев отвечает всем тем персонажам «Красного Колеса», что устали трудиться навстречу чуду, чья вера ослабела, кто и о чуде говорит (молит) по инерции. Ксенью же этот грустный ответ, кажется, должен ободрить, а не удручить. Она трудится навстречу чуду и верит не скудно. В день, когда жених и невеста отправились на Малый Власьевский, весна отступила, едва не пошел снег. «Она ёжилась от холода, но наперекор всей пасмурности была весела.

И правда же: чудо (здесь это слово впервые звучит применительно к юной чете. — А. Н.) их знакомства и сближения — был свет, свет десятикратный против всех (конечно, не только погодных и бытовых. — А. Н.) нескладностей» (XVI, 527). Ксенью чудо посетило. И не последнее.

Раньше, в Александровском саду Ксенья рассказывала Сане, как, гуляя здесь в дни революции, глядела она на играющих детей и мечтала о сыне. «Но ведь и Саня хотел — именно! именно сына!

И открылось говорить о нём — как уже о сущем». После молитвы у Иверской они «пошли — и опять мимо Александровского.

И опять — о том же, о нашем.

Как они будут жить — для него.

Как будут его воспитывать. Вкладывать всё лучшее. Доброе» (XVI, 367, 369). Сын родится* — сын станет тем писателем, что словом оживит своих родителей, их любовь, их Россию, которая, и сверзившись во тьму, останется для него единственной и родной.

Вернувшись от Воротынцева к молодым героям, понимаешь, что отнюдь не только полемика важна Солженицыну в его диалоге с Гоголем, писавшим поэму о грядущем воскресении мертвых. Совсем не случайно в монологе на могилёвском Валу голос героя слит с голосом автора «Красного Колеса». Тоже (как Гоголь) смотрящего на Россию (в отличие от Гоголя — не по своей воле) из западного далека. Тоже, как Воротынцев, в поворотную пору. В канун близкого падения коммунизма, когда Солженицын напряженно думал о том, «как бы нам, вместо освобождения, не расплющиться под его развалинами»**. Не

* Здесь приходится выйти за пределы повествования и подключить к интерпретации текста факты биографии Солженицына, но иначе прочесть этот эпизод (и все, что из него следует) просто невозможно. Само место действия — Александровский сад — отзывается в имени писателя. «Домашняя» уменьшительная форма этого имени повторяет отцовскую: в «Красном Колесе» Исаакий Лаженицын, как правило, именуется «Саней».

** Солженицын Александр. Публицистика: В 3 т. Ярославль, 1995. Т. 1. С. 538 (статья «Как нам обустроить Россию?», 1990).

явный автопортрет писателя в главе последней соотнесен с темой его будущего рождения в главах «лаженицынских».

Русская литература XX века одарила нас несколькими книгами о становлении писателя, его пути, его избранничестве, о том, как его слово, преодолевая мрак бытия, побеждает смерть: «Дар» Набокова, «Мастер и Маргарита» Булгакова, «Пушкин» Тынянова, «Доктор Живаго» Пастернака... В этот ряд входит роман «В круге первом», автобиографический герой которого, для того чтобы стать писателем, покидает относительно уютную шарашку и спускается в лагерный ад. Он вернется и расскажет о том, что видел. Центральная точка романа о Глебе Нержине (конец первого тома) — тост «за воскресенье мёртвых!»*. Соответствующая ей точка «Апреля...» — клокочущее в душе Ксении: «Радость! Радость! Радость!» (XV, 607). «Дороженька» и «В круге первом» — вехи писательского пути, ведущего к замысленной прежде них большой книге о русской революции. Книге — повторим еще раз — воскрешающей Россию. Понятно, почему в ней необходимо появление будущего автора. «Есть ли что-нибудь на свете сильнее — линии жизни, просто жизни, как она сцепляется и вяжется от предков к потомкам?» (XVI, 369)**.

* *Солженицын Александр*. В круге первом. М., 1990. Т. 1. С. 413.

** Варсонофьев, разумеется, не знает, что станется с его посетителями. И тем более не может и предположить, что у них родится сын, который напишет о русской революции так, как, наверно, написал бы он сам. Но именно после неожиданного визита затворник, с основанием презирующий политическую возню и убежденный (справедливо), что «история создаётся не на митингах», признается себе: «только через земные события мы можем вести и космические битвы». Он думает, что ему предстоит покидать обжитый дом, куда-то ехать, искать свою дорогу, действовать. «Эта жизнерадостная молодая чета даже кстати сегодня пришлась Варсонофьеву. Поддала и веры. И сочувствия. И решимости» (XVI, 555—556). Читатель тут должен вспомнить сон о запечатлении церкви, в котором Варсонофьев видит свою — давно отдалившуюся от него — дочь и чувствует, что «они снова были душами слитно, всё иное вмиг отшелушилось как случайное» (XIV, 562).

В разговоре с уходящими на войну мальчиками Варсонофьев сравнивает историю с рекой — «у неё свои законы течений, поворотов, завихрений», не подвластные умникам. «Связь поколений, учреждений, традиций, обычаев — это и есть связь струи» (VII, 374). В «Апреле...» реки, словно соответствуя революции, буйствуют. Но Солженицын не был бы собой, если б не ввёл в Четвертый Узел два совсем иных речных пейзажа, напоминающих о вечности и таинственно сопряженной с ней большой человеческой истории. «Сегодня, слышала Вера, пошёл по Неве ладожский лёд. Он — всегда позже невского, с перерывом, и огромные бело-зелёные глыбы. У мостов и на загибах реки, говорят, заторы. Сходить посмотреть.

Осколок вечного величия — до нас, после нас» (XV, 111). И никаких сопутствующих больших современных мотивов, что лепятся в других главах к невшскому ледоходу, разливу Дона, волжским штормам. Сходит наводнение и на Днепре, на который глядит с Вала брат Веры. «Что за радость — обширного взгляда с горы. На реку, на пойму, на даль. Как будто возносишься над своей жизнью.

Вот так бы похорониться: на крутом берегу русской реки, против широченной поймы. И на берегу западном, чтобы ноги к реке и с малым уклоном — как будто и лёжа всегда видеть и водную ширь, и восходы солнца на ней» (XVI, 558). Видеть — значит не вполне умереть. Как взгляд Воротынцева охватывает всё большие пространства, так мысль его уходит от смерти к битве за будущую жизнь. Ту, за которую придётся уложить себя под неведомо какой камень.

Исход боя известен. 5 мая, в тот день, когда Саня и Ксения приходят к Варсонофьеву, а Воротынцев глядит далеко за Днепр, в Россию возвращается Троцкий. Финалы «личных» сюжетов вставлены в череду «ленинско-троцких» глав, в хронику консолидации активного зла, на фоне которого столь жалки «блистательный» пустозвон Керенский и усталый, уже робеющий перед Троцким Церетели. За текстом «Апреле...» помещен черный «Календарь революции», последняя

строка которого — незабываемый для тех, кто жил при советской власти, выкрик Ленина на 1-м Всероссийском съезде советов «Есть такая партия!» (XVI, 561). Есть. Она готова взять власть и её возьмет. На без малого 74 года.

Но история не равна политике. «Апрель...» — книга не только о распаде и растерянности, но и о начале прозрения и сопротивления (на него не хватило сил, но оно было), о сохранении человеческого достоинства, без которого не сберечь веру, культуру, народ, страну. Потому так важны распыленные по тексту Четвёртого Узла главы о вымышленных персонажах и личные мотивы в главах о персонажах исторических. Потому так важно узнать о встрече Сани и Ксеньи (и будущем рождении писателя) и увидеть Воротынцева (а сквозь него — Солженицына) на Валу истории.

Построить (придумать) «затекстовое бытие» вымышленных литературных персонажей невозможно (все сторонние продолжения шедевров комически беспомощны). Но мы знаем, что герои «открытых романов», которых авторы, завершив книгу, отпускают в непредсказуемую жизнь (Онегин, Раскольников, Райский, Пьер Безухов, Левин, Нехлюдов...) входят в нее, усвоив уроки прошлого, мы предполагаем их духовный рост, мы надеемся, что они будут достойны полученного от их создателей прощального дара. Те же чувства мы испытываем к Воротынцеву, юной чете и многим иным персонажам «Красного Колеса», чьи лица мелькают в огромном калейдоскопе, — иногда и по имени не названным. Хорошо никому не придётся (многие погибнут), но человеческой красоты, достоинства, благородства, добрых чувств они потерять не должны — ни в мясорубке гражданской войны, ни в железных большевистских тисках, ни (те, кому выпадет участь изгнанника) на чужбине. Они не вымышленные герои (вне зависимости от наличия или отсутствия прототипов) — такие люди были. Они менее виновны в разразившейся беде, чем даже самые совестливые, честные, стремящиеся к добру политики и идеологи. Исходящий от них свет сильнее «бесспорного» выкрика

чующего победу Ленина. Лучшими героями «повествования в отмеренных сроках» и теми их потомками, что сумели стать настоящими детьми своих родителей, внуками своих дедов, наследниками своих пращуров, сохранилась Россия. Один из них совершил чудо — выстояв на войне, в лагерях и в поединке со смертельным недугом, создал эпос русского XX века, написал «В круге первом», «Один день Ивана Денисовича», «Матрёнин двор», «Раковый корпус», «Архипелаг ГУЛАГ», «Красное Колесо».

Р. С. Не обращаясь за недостатком места к анализу «На обрыве повествования», подчеркнем, что и здесь доминирует мысль о тайном сохранении России и ее будущем возрождении. В этом плане особенно значимы последние абзацы заключительного Узла Двадцатого и упоминание о последнем же — пятом — эпилоге (1945). «В июне (1922 года, после недавнего удара. — А. Н.) Ленин понемногу учится говорить и писать.

В тамбовском селе Нижний Шибряй чекистами обнаружены и застрелены Александр Антонов (вождь тамбовских повстанцев. — А. Н.) с братом. (Пётр Токмаков так никогда и не пойман.)» Главного разрушителя России настигает возмездие (улучшение будет кратким, Ленина ждут отчаяние и смерть) — мужик, яростно боровшийся с большевистским крепостным правом, растворяется в необъятности отечества, словно символизируя тем неистребимость духа свободы. Пятым эпилогом «Красного Колеса» Солженицын мыслил свою давнюю (написанную еще в лагере) трагедию «Пленники». Ее обреченный на казнь и отказывающийся до последнего в чем-либо уступить палачу герой — состарившийся полковник Воротынцев. Опубликовав пьесу с этим именем персонажа, Солженицын раскрыл читателю смысл истории о «старом китайском гаданье», которую Воротынцев в «Августе Четырнадцатого» рассказывает при выходе из окружения Ярику Харитонову: «— Нагадал, что на той (японской. — А. Н.) войне не убьют, и на сколько бы войны пошёл — не убьют. А умру всё равно военной смертью,

в шестьдесят девять лет. Для профессионального военного — разве не счастливое предсказание?

— Великолепное! И, подождите, в каком же это будет году?

— Да даже не выговоришь: в тысяча-девятьсот-сорок-пятом» (VIII, 43).

В «Пленниках» обреченный на позорное и мучительное повешение Воротынцев, припомнив давнее предсказание, отвечает соблазняющему его легкой смертью (самоубийством) чекисту: «...смерть от врага *после* войны — тоже военная смерть. Но — от врага. А — от себя? Некрасиво. Не военная. Вот именно трусость. И зачем же снимать с ваших рук хоть одно убийство? брать на себя? Нет, пусть будет и это — на вас». И хотя формально Воротынцев терпит очередное поражение, он уходит из жизни с сознанием собственной правоты и верой в грядущее освобождение России. Один из сокамерников Воротынцева дерзает с оптимизмом взглянуть в будущее: «Но не верю я, что нам осталось в мире / Только гордое терпение да скорбный труд / В глубине сибирских руд! / Если прадеды кончали путь в Сибири, / — Может, правнуки в Сибири свой *начнут*?!!». Смертник его ободряет: «Вся надежда мира — вся на каторжанах! / Вся теперь — на вас!!! / Что Россия в эти годы на себе перенесла — / Может быть таких, как вы, она ждала»*.

2009

* Солженицын Александр. Пьесы. М., 1990. С. 243, 248—249.

ПОЭТ ДАВИД САМОЙЛОВ

Давид Самуилович Кауфман (1 июня 1920 — 23 февраля 1990) писал стихи с детства (о своих первых опытах он кое-что рассказал в мемуарах). Поэтом ощутил себя уже в предвоенные — «ифлийские» — годы. Псевдоним «Давид Самойлов», с которым он навсегда вошел в русскую литературу, был взят сразу после войны (1946). Более-менее регулярно Самойлов стал печататься во второй половине 50-х, «имя» обрел в начале 70-х — по появлении сборника «Дни» и суммарной на ту пору книги «Равноденствие»*.

* Первая самойловская книга — «Ближние страны» — увидела свет в 1958 году, следующая — «Второй перевал» — в 1963-м. Затем Самойлов, подписавший письма в защиту Ю. Даниэля и А. Синявского и А. Гинзбурга и Ю. Галанскова, был мстительно отрешен от изданий до 1970 года, когда появились «Дни». Далее следовали «Равноденствие» (1972; набор одноименной книги избранного был прежде рассыпан; состав претерпел существенные изменения), сборники «Волна и камень» (1974), «Весть» (1978), «Залив» (1981), «Голоса за холмами» (1985; книга вышла в Таллине, где требования цензуры к русским авторам были много мягче, чем в столице СССР; это позволило включить в «Голоса за холмами» ряд «рискованных» стихотворений, как новых, так и давних), «Беатриче» (1989), «Горсть» (1989). Итоги полувековой литературной работы подвел двухтомник «Избранные произведения» (1989; в него, кроме стихотворений и поэм, вошли цикл детских пьес о Слоночке, несколько мемуарных очерков и статей о поэзии). Последняя подготовленная Самойловым к печати книга — компактное избранное «Снегопад» (1990) — стала достоянием читателя уже после смерти поэта. На сегодня наиболее полно поэтическое наследие Самойлова представлено в книгах «Стихотворения» (СПб.: Академический проект, 2006; Новая Библиотека поэта, Большая серия) и «Поэмы» (М.: Время, 2005). В статьях и примечаниях к этим изданиям по возможности подробно охарактеризованы творческий путь Самойлова, специфика его поэтического мышления, особенная статья его лирики и эпоса; ср. также первую (и единственную) монографию: *Баевский Вадим*. Давид Самойлов. Поэт и его поколение. М.: Советский писатель, 1986. Другие грани литературного мира Самойлова представлены в изданиях: Перебирая наши даты (М.: Вагриус, 2000 — мемуарная проза); В кругу себя (М.: ПРОЗАИК, 2010 — «игровая» словесность); Поденные

Отправной пункт своего поэтического маршрута Самойлов назвал со всей возможной определенностью. В сборник «Залив» поэт, перешагнувший рубеж седьмого десятка и к тому времени обретший (пусть негласно) статус классика, счел должным включить подборку ранних стихотворений. Открывалась она «Плотниками...».

Стихотворение это сколь эффектно, столь и «вторично», хотя единичный конкретный образец, на который ориентируется юный сочинитель, назвать невозможно. В «Плотниках...» с их «разгульными» длинными строками, произвольными междударными интервалами, агрессивными аллитерациями, нарочито изысканными рифмами, пышной «живописной» фактурой, игровой стилизацией, балансирующей меж трагедией и бурлеском, слышатся и отголоски Сельвинского, Багрицкого, Тихонова, Антокольского (поэтов отнюдь не схожих), и нечто «обще модернистское», и романтическая (впрочем, востребованная и в эпоху модернизма) легенда о поэте-преступнике Франсуа Вийоне, однако ни к одной из этих «составляющих» стихотворение не сводится. Понятно, почему оно стало «визитной карточкой» начинающего стихотворца и радостно встречалось его сверстниками, ценителями «мастерства» и «экспрессии». Однако, вынимая «Плотников...» из стола «сорок лет спустя», поэт не столько знакомил со своим прошлым, сколько оповещал внимательного читателя об общности давно минувшего и сегодняшнего. Став истинным мастером, Самойлов сохранил и приверженность «ладу баллад», и виртуозное умение сочетать литературность с просторечием, и острый интерес к истории, всегда сложно (подчас — парадоксально) соотнесенной с современностью, и веселое мужество перед

записи: В 2 т. (М.: Время, 2005); Книга о русской рифме (М.: Время, 2005; 3-е издание работы, публиковавшейся в 1973 и 1982 гг.). Репрезентативные издания сочинений для детей, переводов, драматургии и эссеистики Самойлова — дело будущего. То же относится к его обширному эпистолярию, начало знакомству с которым положено томом переписки с Л. К. Чуковской (М.: Новое литературное обозрение, 2004).

лицом нешуточной беды, и азарт изобретателя эффектных стиховых оборотов. Но более важным кажется нечто иное, глубинное, во многом обусловившее как тональность раннего победительного опуса, так и несравненно более сложный общий строй поэзии Самойлова.

Речь идет о влюбленности в жизнь во всей ее клокочущей многомерности и многокрасочности, при ясном сознании конечности земного бытия и невозможности смириться с этим железным законом. В последнем — оставшемся неоконченным — стихотворении Самойлов, как и в далеких «Плотниках...», говорит о скором уходе, который и тут не может (не должен!) стать окончательным. В «Плотниках...» гремела мальчишеская бравада, насмешливо не различающая рай и ад («И в аду не только черти! / На земле пожилы — что же! — попадем на небеса!»). Тихий, колыбельно-молитвенный шепот поздних стихов надиктован все тем же несогласием на исчезновение, все тем же упованием на другую — но не вовсе другую! — жизнь. Самойлов ведет речь не о посмертных метаморфозах, не о растворении в природе, но о, кажется, бесконечном восхождении по какой-то удивительной лестнице, которое выпадет неизменному «я» поэта. Это человеку остается «три часа» или несколько месяцев, в которые уместится пяток писем, — поэт ждет иной удел. В словах «Но умру не насовсем / И не навсегда» спрятана великая формула поэтического бессмертия, в русской традиции неразрывно связанная с Пушкиным: «Нет, весь я не умру — душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит...».

Глубинное родство «условно первого» и «условно последнего» (никто не знает, что грезилось поэту между 12 декабря 1989 и 23 февраля 1990) стихотворений Самойлова, которые очертили пространство его поэзии, видится закономерным и символичным. Вне зависимости от того, вспоминал ли поэт о «Плотниках...», нащупывая-проборматывая свои прощальные строки. Возможно, и нет. Память (внутренняя логика) поэтической системы сильнее и важнее человеческой памяти автора. Надежда на бессмертие не оставляла

Самойлова потому, что много раньше он ощутил абсолютную слитность собственной жизни и поэзии. Об этом он писал в трудную пору вхождения в «официальную литературу» (1957) в стихотворении, нагруженном огромным личным смыслом и, подобно очень многим напряженно интимным текстам, опубликованном лишь посмертно. Писал, прямо вспоминая свой веселый дебют: «Как поумнел я с той поры, / Когда читал тебе стихи / Про всяческие пустяки, / Про плотников и топоры...». Обращаясь к неназванному, но очень дорогому адресату (в одной из редакций стихи названы «Другу», так же, как признание Пастернака об опасности «вакансии поэта»), Самойлов скорбит о своем «поумнении», об утрате «смешных» юношеских нежности и самодостаточности, чистоты и безрассудности, о вращении в систему чужих норм...

И все ж, одолевая ложь,
Порой испытывая страх,
Порою подавляя дрожь,
Порою отрясая прах —

Живу, и верую, и жду...
И смолкну только в том году,
Когда окончатся слова
И помертвеет голова.

Жизнь длится до тех пор, покуда не иссякли слова. Если слова были действительно *словами*, а не подделками (тетеревиным токованием, пустыми формулами, повторением пройденного), то и после ухода поэта ничего не кончается. Если поэзии не было (или была она фальшивкой), то пустой была вся жизнь, а по ту сторону бытия ждет лишь «тьма без времени и воли» — как безжалостно сказано в горчайшей (по внешнему рисунку — эксцентрично игровой) поэме «Старый Дон-Жуан».

Всю жизнь Самойлова мучили связанные в единый узел вопросы: *Что такое поэзия? Кого можно считать поэтом?*

И наконец: *Поэт ли он сам?* На первый вопрос Самойлов ответил вызывающе парадоксальным восьмистишьем («Поэзия должна быть странной...», 1981). «Простота» и «сложность», «загадочность» и «доступность» сплавляются в таинственное целое, а потому всякое изолированное (однословное) определение оказывается заведомо недостаточным. (Нечто подобное двадцатью годами раньше мерцало в «Словах».) Перечень внешне взаимоотрицающих свойств подводит к мысли о принципиальной непостижимости (неопределимости) поэзии. Столь же трудно указать перстом на суть «не поэзии»: в «Рецензии» (1976) формальные характеристики обсуждаемых стихов «позитивны», предварительный итог вроде бы обнадеживает («Все есть в стихах — и то и это»), но тем горше вывод, вроде бы ни из чего не следующий, но абсолютно твердый: «Но только нет судьбы поэта, // Судьбы, которой обречен, / За что поэтом наречен». Если нет судьбы, если «разрушена души структура», то нет и поэзии — ее, по слову Верлена, манифест которого с горькой усмешкой цитирует Самойлов в стихах 1981 года, подменяет «литература».

Поэт — это тот, кто сохраняет неразрушенной «структуру души» и видит сквозь калейдоскоп биографических фактов неотменимую логику своей судьбы. Поэт узнается не по наличию тех или иных свойств (или их суммы), но по общей стати, по парадоксальному единству резко индивидуального и всеобщего, ошеломляющей неожиданности и включенности в большую традицию (целое русской и мировой словесности), загадочности и открытости, сопричастности своей эпохе и отдельности, всегда предполагающей несогласие (часто — трагическое) с обстоятельствами времени и места. Одно из самых важных для автора (и для весьма разных читателей!) самоейловских стихотворений называется «Пестель, поэт и Анна», потому что Пушкин (в тексте восемь раз возникает его фамилия, а затем и имя) — это поэт в самом точном и полном смысле слова. Насколько ощутимо пушкинское начало в том или ином стихотворце, настолько он — поэт.

Легко перечислить имена поэтов, чей опыт был особенно для Самойлова значим: Державин, Тютчев, Лермонтов, Фет, Некрасов, Алексей Толстой, Блок, Ходасевич, Хлебников, Маяковский, Мандельштам, Цветаева, Заболоцкий, Пастернак, Ахматова... Диалог с каждым из них складывался по-разному. К примеру, явных лермонтовских реминисценций у Самойлова не много, но заглавная формула его реквиема Пушкину и мотив посмертного освобожденного бытия постоянно пульсируют в самоеловских рефлексиях о бессмертии поэта и поэзии. Некрасов упоминается еще реже, однако его скрытое, но властное присутствие сказывается и в «Цыгановых», и в «Поэте и гражданине», и в «Снегопаде». Дезертир из одноименного стихотворения оказывается «негативным» двойником достигшего высшей свободы персонажа стихотворения Фета «На стоге сена ночью южной...» Ученичество у Хлебникова ощутимо не столько на уровне приемов или тем, сколько в ясном осознании сущностной зависимости от нерасслышанного учителя. Оплакивая покончившего с собой Анатолия Якобсона, Самойлов строит «Прощание» на интонациях Цветаевой, за которыми клокочет ее — и новоушедшего — трагическая обездоленность, а поминая своего погибшего на войне друга, пронизывает стихотворение «Памяти юноши» словесными и ритмическими реминисценциями мандельштамовского «Декабриста». Перечень примеров легко продолжить. Всякий случай резко индивидуален, многопланов и заслуживает неспешных читательских раздумий, но неизменным остается самоеловское стремление соотносить свои чувства и мысли с тем, что уже мерцало в русской поэзии, поверить сегодняшнее — давним, но неушедшим, обнаружить в «сходном» — значимые (именно на фоне традиции обнаруживающиеся!) различия.

Самойлову жизненно необходим то открытый, то тайный диалог с целым русской поэзии — от фольклора и «Слова о полку Игореве» до младших современников. В его дневниках и эпистолярии можно найти скептические, а то и обидные аттестации собратьев по цеху, но в стихах дело обстоит иначе — всякому поэту щедро воздается за то лучшее, что ожило

в его слове и было оплачено его судьбой. И движет Самойловым не тактическая толерантность, но выстраданная вера в единство поэзии.

Пусть нас увидят без возни,
Без козней, розни и надсады.
Тогда и скажется: «Они
Из поздней пушкинской плеяды».

«Козни», «рознь» и «надсада», увы, существуют (еще как!), но «поздняя пушкинская плеяда» остается таким же непреложным фактом, как негасимый свет пастернаковской свечи, возникающий в коде восьмистишья.

Эту «плеяду» признал и назвал по имени тот же самый поэт, что восславил свободу — Фета и, разумеется, свою — «от всех плеяд» («Кончался август...»). Высокое достоинство русской словесности второй половины XX века упорно защищал (пожалуй, и славил) тот же поэт, что через год после смерти Ахматовой безжалостно констатировал «Вот и все. Смежили очи гении...». Характеризуя «наши голоса», Самойлов употребил оборот, который Пушкин применил к предсмертным — комически трогательным, но вторичным и безжизненным — стихам бедного Ленского: «говорим и вяло и темно». Позднее формула эта возникнет в стихотворении «Что сказать официанткам...», иронической вариации тютчевского «Кончен пир, умолкли хоры...». В отличие от участников тютчевского пира «ресторанные поэты» не в силах увидеть сияющие на небе звезды (их в тексте Самойлова просто нет), а потому и «пишут вяло и темно», оставаясь ничтожными детьми суетного дольного мира. (Зловеще-гротескное развитие этот сюжет получит в «Канделябрах» — поэме о безумной и обреченной оргии «черных поэтов».) Но даже «ресторанным поэтам» оставлен шанс — рассветы, которые рано или поздно ударят в окно, могут все изменить; будущее — непредсказуемо, а потому сопряжено с надеждой. Не даром «обращенный» вариант пушкинской формулы возникает в самойловских стихах, посвященных грядущей, пока лишь только предощущаемой,

но безусловно великой поэзии. Так в «Талантах» (1961), среди других пушкинских реминисценций («Разговор книгопродавца с поэтом», «Герой»):

Приходите, юные таланты!
Говорите нам светло и ясно!
Что вам — славы пестрые заплаты!
Что вам — низких истин постоянство!

Так и двадцатью годами позже:

Когда сумбур полународа
Преобразуется в народ,
Придет поэт иного рода,
Светло и чисто запоет.

Будущий великий поэт — «потомок яснолицый» (мотив «светло и чисто» повторен и усилен), а его антагонисты (что подчеркнуто рифмой) — «хранители традиций», до поры вполне удовлетворенные своей «сберегающей» миссией, не желающие замечать собственных темноты и вялости, не видящие черты, которая отделяет наследника от эпигона. Для Самойлова все эти проблемы были обжигающе реальны. Раньше многих он почувствовал, сколь сомнительно положение поэта после ухода истинных гениев, сколь обманчив уют любой выгороженной традиции (в том числе и «авангардной»), сколь бесплодна (и зачастую смешна) установка на абсолютную новизну. Но остро переживая драму своего поэтического поколения, Самойлов помнил и о другом — о том, что положение поэта рискованно по определению.

Слабы, суетны, подслеповаты,
Пьяноваты, привычны к вранью,
Глуповаты, ничем не богаты...

Только ли о литераторах позднесоветской поры здесь речь? Или все же о поэтах вообще, о тех, кто слышит боже-

ственный глагол, но далеко не всегда способен, по слову другого самойловского стихотворения, «себя сжечь, чтоб превратиться в речь»? Речи «смутны» («темны и вялы»), плечи «непрочны», ноша «непосильна», но все равно «мы» — вне зависимости от конкретного исторического контекста — «поэзии дальней предтечи».

Как тот «старый поэт», от которого остались стол с кушеткой, послужной список с библиографией, лавровый венец да предсмертное «изречение / Непонятное: “Хочется пе...” / То ли песен? А то ли печенья?». Пока мы движемся по залам дома-музея, лицо и судьбу его хозяина закрывают экспонаты, внешне достоверно и нудно свидетельствующие об «исторических обстоятельствах», а сам он кажется персонажем едва ли не комическим. С каждым назойливым повтором слова «поэт» оно все больше шаблонизируется и опустошается, дабы вдруг зазвучать с подлинной силой в финале.

Смерть поэта — последний раздел.

Не толпитесь перед гардеробом...

Сквозь раздраженное бормотание отработавшего положенный номер экскурсовода слышится голос автора, истинно любящего своего далекого старшего брата, знающего о нем то, чего не может передать сколь угодно правильно выстроенная экспозиция, и не надеющегося на понимание привычно любопытствующей и верной духу пошлости толпы. Вольнолюбец в юности (сочинитель оды «Долой»), патриот-государственник в зрелости (автор поэмы «Ура!»), обласканный и затурканный лауреат, не поспевающий за современностью брюзга, «любитель жизни спокойной» в старости, чей-то возлюбленный, друг, соперник, враг, объект насмешек и поклонения всегда был *поэтом*, и это бесконечно важнее любых ампула, в которых он предстал и предстает толпе. Потому и не назван поэт по имени, потому невозможно (не нужно) искать прототип, потому за синтезированной, приправленной иронией, «девятнадцативечной» биографией скрывается вечный миф о поэте.

Всякий пусть «малый», но истинный поэт в какой-то мере воплощает всю поэзию — ее неизбывное («доколь в подлунном мире жив будет хоть один пиит») прошлое; ее рискованное и раздражающее, зачастую воспринимаемое как пора упадка и кризиса, настоящее; ее гадательное, но сулящее «новы звуки» будущее. Тяжелейший груз ответственности, закономерно рождающий сомнения, а то и проклятья себе, так же реален и неотменим, как восторг свободного и освобождающего творчества. Одной и той же рукой написано, одни и теми же губами вышептано «Дай выстрадать стихотворенье!..» и «Пиши, пока можешь, / Несчастливая тварь!» («Теперь уже знаю...»), «Становлюсь постепенно поэтом...» (ибо «Двадцать лет от беспамятства злого / Я лечусь и упрямо учу / Три единственно внятные слова: / Понимаю, люблю и хочу») и «Никогда не пробиться в поэты» («Меня Анна Андревна Ахматова...»).

Это глубинное противоречие — ядро поэтической (не только стихотворческой, но и жизненной) стратегии Самойлова, позволяющее увидеть и другие ее особенности. О чем идет речь, станет понятнее после небольшого исторического экскурса. На заре новой русской словесности, в 1798 году Карамзин написал ныне мало кем помнящееся стихотворение «Протей, или Несогласия стихотворца», ответ тем, кто (отнюдь не без оснований) полагал (их наследники и сейчас так думают), что «поэты нередко сами себе противоречат и переменяют свои мысли о вещах». Приведу по необходимости обширную цитату:

Ты хочешь, чтоб поэт всегда одно лишь мыслил,
Всегда одно лишь пел: безумный человек!
Скажи, кто образы Протеевы исчислил?
Таков питомец муз и был и будет век.
Чувствительной душе не сродно ль изменяться?
Она мягка как воск, как зеркало ясна,
И вся Природа в ней с оттенками видна.
Нельзя ей для тебя *единою* казаться
В *разнообразии* естественных чудес.
Взгляни на светлый пруд, едва-едва струимый

Дыханьем ветерка: в сию минуту зримы
В нем яркий Фебов свет, чистейший свод небес
И дерзостный орел, горе один парящий;
Кудрявые верхи развесистых древес;
В сени их пастушок с овечкою стоящий;
На ветви голубок с подружкою своей
(Он дремлет, под крыло головку спрятав к ней) —
Еще минута... вдруг иное представленье:
Сокрыли облака в кристалле Фебов зрак;
Там стелется один волнистый, сизый мрак.
В душе любимца муз такое ж измененье
Бывает каждый час; что видит, то поет,
И всем умея быть, всем быть перестает.

Далее Карамзин представляет изменчивый лик поэта, который с равным энтузиазмом воспеваает сельскую идиллию и успехи просвещения, безнадежный стоицизм и чувствительную слабость, героизм и его тщету, счастье любви и ее горести, дабы резюмировать: «Противоречий сих в порок не должно ставить». Не должно, ибо такова природа поэта, чье дело «выражать оттенки разных чувств», «не решить, но трогать и забавить». «Протеизм» извинителен и, пожалуй, приятен, но в то же время глубоко сомнителен. Несколькоми годами раньше, в игровой сказке «Илья Муромец», Карамзин восклицал «Ах! не все нам горькой истиной / мучить томные сердца свои! / ах! не все нам реки слезные / лить о бедствиях существенных! / На минуту позабудемся / в чародействе красных вымыслов! <...> *Ложь, Неправда*, призрак истины! / будь теперь моей богинею». Неравная себе, переливающаяся всеми цветами радуги, обольстительная и условная Поэзия, в сущности, лжива, она может увести на миг из мира «бедствий существенных», но воспринимать ее всерьез нельзя.

Пройдет три десятилетия, и «протеизм» предстанет не только сутью поэзии, но и залогом ее величия — Протеем (тем самым античным божеством, которое у Карамзина воплощало поэтическую ложь) Гнедич назовет Пушкина, а тот

откликнется посланием-манифестом «С Гомером долго ты беседовал один...»:

Ты любишь гром небес, но также внемлешь ты
Жужжанью пчел над розой алой.
Таков прямой поэт. Он сует душой
На пышных играх Мельпомены,
И улыбается забаве площадной
И вольности лубочной сцены.
То Рим его зовет, то гордый Илион,
То скалы старца Оссиана,
И с дивной легкостью меж тем летает он
Во след Бовы и Еруслана.

От такого «протеизма» совсем недалеко до «всемирной отзывчивости». Но не менее важно, что он накрепко связан с идеей автономии, самодостаточности поэзии, цель которой (по известному письму Пушкина Жуковскому) в ней самой.

Соединив «протеизм» (открытость любым темам, культурным традициям, духовным веяниям) и «бесцельность» (отрицающую не саму по себе возможность политических, философских или религиозных смыслов, но жесткое целеполагание, подчинение творчества внешней задаче), Пушкин (вослед и благодаря оставшемуся в тени Жуковскому) поднял русскую поэзию на немыслимую высоту — она обрела отчетливо сакральный статус. Этого не могли (не хотели) понять, как всевозможные апологеты «цели», «мысли», «пользы» или «веры», так и столь же одномерно судящие адепты «искусства для искусства» или «искусства как игры». (В сущности, истовый пушкиноборец Писарев и весело гуляющий с Пушкиным Абрам Терц истолковывают свой «предмет» одинаково, хотя один выставляет поэту обличительно-угрюмый минус, а другой — дразняще-игривый плюс.) Такое — «царственное» — понимание поэзии (и соответственно — собственного статуса и назначения) после Пушкина вполне не давалось практически никому. Утрата веры в самоценность поэзии (ощутимая уже у Баратынского, Тютчева, Лермонто-

ва) сопровождалась отходом от пушкинской универсальности (того самого «протеизма»). Целое поэтической культуры постоянно усложнялось, обогащаясь неожиданными творческими решениями больших и малых стихотворцев; индивидуальные же поэтические системы столь же непреложно оказывались «беднее» не только этого целого, но и его образа — всеохватной поэзии Пушкина. Молодой Корней Чуковский дерзко острил: по сравнению с Пушкиным все остальные поэты (включая гениев) кажутся «уродами», только «уродство» у каждого свое. В сущности, он выражал общее мнение: ответить на вопрос, кто же «второй русский поэт» (Лермонтов? Некрасов? Блок? Пастернак?...) можно только с оговоркой — «для меня», в то время как проблема «первого» была разрешена уже при жизни Пушкина. Перманентные пароксизмы пушкиноборчества раз за разом оборачивались либо неуклюжими попытками «перетолкования» и «присвоения» Пушкина, либо бунтом против поэзии как таковой.

Здесь не место описывать этот сложнейший процесс. Для нашего сюжета важно, что Самойлов достаточно рано — вопреки своей модернистской выучке и не боясь предстать замшелым эпигоном — сделал ставку не на характерную, узнаваемую (а потому — ограниченную и волей-неволей ведущую к монотонии) неповторимость авторского высказывания, но на «протеизм». Определить доминанту его поэтики (на уровне бытовом — опознать Самойлова по нескольким строкам) гораздо труднее, чем охарактеризовать (угадать) стих Слуцкого, Окуджавы, Глазкова (его лучших времен) или Левитанского (называю поэтов — сверстников Самойлова, им высоко ценимых). Тематическое, жанровое, метрическое, интонационное разнообразие самойловской поэзии просто бросается в глаза, а «вытягивание» какой-либо одной линии тут же деформирует образ поэта. Даже если это такие не отпускающие Самойлова темы как война («Сороковые», «Перебирая наши даты...», «Если вычеркнуть войну...», «Та война, что когда-нибудь будет...», «Полночь под Иван-Купала...», «Часовой», «Звезда», «Поэт и гражданин», «Дезертир», поэмы «Ближние страны», «Блудный сын»

и «Снегопад») или русская история («Стихи о царе Иване», «Конец Пугачева», «Дневник», «Пестель, поэт и Анна», «Солдат и Марта», «Декабрист», «Убиение Углицкое», драма «Сухое пламя», поэмы «Струфиан» и «Сон о Ганнибале»), Москва, обычно видимая при свете детства-отрочества-юности («Выезд», «Двор моего детства», «Памяти юноши», «Пустырь», «Я теперь жилец Замоскворечья...», «Старомодное», поэмы «Снегопад», «Юлий Клоппус» и «Возвращение») или любовь («Аленушка», «Названья зим», «Была туманная луна...», «Мне снился сон жестокий...», «Пярнуские элегии», «Памяти Антонины», цикл «Беатриче»), или творчество («Стих небогатый, суховатый...», «Заболоцкий в Тарусе», «Шуберт Франц», «Слова», «Смерть поэта», «Соловьи Ильдефонса-Константы», «Болдинская осень», «Рождество Александра Блока», «Кончался август...», «В третьем тысячелетии...», «Ночной гость», «Стансы», «Дуэт для скрипки и альта»). Перечислив ключевые (списки, конечно, далеко не полны!) тексты пяти действительно важнейших для Самойлова «тематических комплексов», сразу же понимаешь, во-первых, сколь многое осталось за кадром (следовательно даже к сумме «войны», «истории», «Москвы эпохи детства», «любви» и «искусства» поэзию Самойлова не сведешь), а во-вторых, сколь условна намеченная рубрикация. История в «Рождестве Александра Блока» не менее важна, чем поэзия. «Полночь под Иван-Купала...» (и еще множество стихов) говорят в равной мере о любви и войне. Поэзия, любовь и история сведены в «Пестеле, поэте и Анне». «Поэт и гражданин» свидетельствует не только о трагедии войны (войне как трагедии), но и о том, что поэт остается хранителем истины и сыном гармонии в проклятом мире и проклятом веке. «Плотность» поэтического мира Самойлова (постоянные мотивные переключки, оговорки, слегка сдвигающие «знакомые» смыслы, варьирование сказанного прежде, зримые для читателя споры с самим собой) не противоречит его разнообразию, но прямо им обусловлена.

Отсюда приверженность Самойлова к «эпическим» жанрам, его верность поэме (основательно во второй половине

XX века дискредитированной), балладе, стиховой новелле (балладе, строящейся на современном «бытовом» материале, — таковы, к примеру, «Грачи прилетели...» или «Маша»). В «чужие» сюжеты он вкладывает мощный лирический заряд, претворяя старинные «костюмированные» истории или заурядные бытовые «случаи» в лирические исповеди, символичность и таинственная недоговоренность которых лишь усиливает читательское сопереживание. Особенно ясно ощущается это в откровенно стилизованных — не скрывающих своей «игровой» природы — «Балканских песнях» и балладах середины 1980-х («Королевская шутка», «Песня ясеневое листка» и др.) «Проклятые» сюжеты, за пристрастие к которым Самойлова, по его позднему признанию, корила Ахматова, отнюдь не мешали ему быть поэтом. Напротив, сюжетность, стилизация, высокая игра страховали от дешевого самоупоенного эгоцентризма, банализации «вечных тем», сужения повествовательного (а потому — и смыслового) пространства. Поэмы Самойлова — от «Шагов Командорова» и «Чайной» до «Возвращения» — неуклонно напоминали о том, что мир велик, разнороден и полон таинственных неожиданностей, а «большая история» соткана из множества историй частных, по-разному рифмующихся меж собой и с полускрытой историей самого поэта.

К прямому лирическому высказыванию Самойлов довольно долго относился с гипертрофированной ответственностью. Объем его «потаенной» — избежавшей печати и распространения в самиздате — лирики весьма велик, причем касается это отнюдь не только взрывоопасных стихов на общественно-политические темы. Интимные, резко откровенные, как правило, исполненные глубокой печали, а то и отчаянного надрыва вещи на долгие годы остаются в столе — и к понятным цензурным мерзостям (которые, разумеется, со счета тоже никак не сбросишь!) этот сюжет не сводится. Так опубликованное в журнале стихотворение «Зрелость» (1957), где поэт ясно выразил свое раздражение теми, кто был не способен его расслышать вовремя, но бодро платит бессмысленной «позднею ценой», не попало

ни в «Ближние страны», ни во «Второй перевал» — только в «Дни». Так загадочный «Поэт» («Средь бесконечных русских споров...»), герой которого намекаясь ассоциативно соотнесен с автором, дерзнувшем сказать о своем назначении (и величии), сперва прождал пять лет (с 1974 по 1979) журнальной публикации, а потом не включался в новые книги, хотя сторонних придирок вызвать явно не мог. Не только пакости советского литературного быта имел в виду Самойлов, признаваясь «Не хочется идти в журнал...», но и, если угодно, природную «сокровенность» весьма многих (в пределе — всех) стихов, с которыми так жаль расставаться. (На сей счет печалился уже первый русский стихотворец — князь Антиох Кантемир.) Чем искреннее и откровеннее речь, тем она беззащитнее (потому и сравниваются стихи с прядкой детских кудрей), но рано или поздно воля «глагола» одолеет человеческий инстинкт самосохранения художника, тайное станет явным. И об этом Самойлов тоже прекрасно знал.

В середине 1960-х, уже чувствуя себя «артистом в силе», но не соблазнившись этим выигрышным амплуа, он выстроил своеобразную творческую систему, разделенную на потаенно дневниковую поэзию «для себя» (не для узкого круга!) и совершенную (порой с кажущимся легким холодком) «поэзию для публики», лучшая часть которой постепенно (чем дальше, тем больше) признавала Самойлова выразителем своих чаяний. Но поэт вовсе не хотел оставаться в этой — по-своему комфортабельной — позиции. Медленно, от книги к книге, рефлектируя и рискуя, экспериментируя и не избегая самоповторов, кое-что по-прежнему оставляя за кадром, но готовя читателя к неожиданным открытиям (каковые и случились после ухода Самойлова), он сводил два разностройных массива в смысловое единство. Все больше доверяясь читателю (не только завоеванному, но и должным образом воспитанному, на верный лад настроенному), открывая свою тайную трагическую ипостась, Самойлов не позволил ей отменить или затенить ипостась иную, давно знакомую — полную любви к жизни (тут-то и срабатывал

его «протеизм»), веры в большую поэтическую (и историческую) традицию, надежды на грядущее.

Во второй половине 1980-х, когда русская история словно бы вдруг (а на самом деле — вполне закономерно) вырвалась из муторной и лживой, одновременно удушающей и оболстительно комфортабельной дремоты (уходящий исторический период был изящно наречен «застоем»), Самойлов испытывал острое чувство тревоги. (Подтверждения тому можно найти и в дневниковых записях поэта, и в его публичных выступлениях, и в сокровенных стихах — см., например, «Трудна России демократия...», «И страшны деревенские проселки...», «Не имею желаний...», «Три стихотворения».) И все же в октябре 1989 года он написал:

Фрегат летит на риф.
Но мы таим надежду,
Что будет он счастлив
И что проскочит между
Харибдой и Сциллой,
Хранимый Высшей Силой.

Надежда не умирала вопреки всей железной аргументации, предъявленной историей — многовековой и новейшей, общероссийской и личной. У Самойлова совсем не мало горьких и страшных стихов, где жесткие счета предъявляются и бесчеловечному времени, и своему поколению, и самому себе. Но как стихи о любви потерянной, преданной либо обманувшей, жгущей ревности, безлюбье в конечном счете становятся гимнами могучему, просветляющему и существующему наперекор внешним воздействиям чувству, так и самоейловское поэтическое переживание истории — при ясном осознании ее трагизма — последовательно противопоставляет циничному притятию якобы всемогущего зла или надрыву темного отчаяния.

Я слышал то, что слышать мог:
Баянов русских мощный слог,

И барабанный бой эпох,
И музы мужественный вдох.

Такое дано только поэту, благодаря которому «долго будет слышен гром / И гул, в котором мы живем».

Если эти гул и гром затихают, если жизнь больше не воплощается в слове, а людям становятся не нужны «туманные стихи», приходит катастрофа. Об этом еще одно позднее, словно бы шуточное, стихотворение Самойлова, где небрежение поэзией сравнивается с исчезновением луны.

И если месяц не засветит,
Никто не хватится сперва.
А ту пропажу лишь заметит
Одна шальная голова.

В «Ночи перед Рождеством» странную недостачу в небесах замечает казак Чуб (его у Самойлова метонимически заменяет другой персонаж гоголевской повести — Голова). Больше «в Диканьке никто не слышал, как черт украл месяц». В поэзии Самойлова присутствие месяца — знак устойчивости и правильности мироздания. В «Блудном сыне» тема отсутствия света задается строкой «Не найти дороги без луны»; тьма и подводит старика к преступлению — убийству неузнанного сына, от которого спасает рассвет. В «Поэте и гражданине» несколько раз помянутый месяц — наряду с неназванным прямо Богом («Как Моисеев куст горел костел») и самим поэтом — свидетель преступления свершившегося, хранитель высшей — неизбежно открывающейся — страшной правды.

...Когда под утро умер Цыганов,
Был месяц в небе свеж, бесцветен, нов.

Мир остается равным себе, то есть прекрасным, после ухода праведника. Равно как после зловеще-дурацкой смерти худшего из грешников, шарлатана и самозванца, прожившего подменную жизнь:

Месяц плыл неспешно по
Небесам в туманном лоне.
«Як Цедрак Цимицидрони.
Ципи Дрипи Лямпопо...»

Для Самойлова мир без луны (отождествляемой с поэзией и высшей правдой) — это мир тленный, фальшивый, мертвый. Скрыто, но внятно противопоставленный миру живому и необъятному, тому — *подлунному* — миру, где царствует Пушкин, доколе «жив будет хоть один пиит».

Суть поэзии в том, что, подобно жизни, она необъятна, неопределима и несводима к той или иной доктрине или тенденции. Гражданин (выхваченный причудой случая из Толпы), ощущая чуждость Поэта («Вот то-то вижу, будто не из наших»), готов дать ему тему («А ты ее возьми на карандашик») и ждет от него то ли поучения, то ли развлечения («А ты бы рассказал про что-нибудь» — вариация темы «А мы послушаем тебя»). В ответ он слышит сокровенную правду, превышающую личные волю и опыт его странного собеседника («Ты это видел? / Это был не я»). Ученик убежден, что «наука» Учителя «сильно устарела», и, алча определенности и самостоятельности, не слышит сострадательных предупреждений: «Природа мысли такова, мой друг, / Что доведи любую до конца — / И вдруг паленым волосом запахнет...» Похожий на Алеко «ночной гость» в кульминационной точке одноименного стихотворения оспаривает глубокие, выстраданные и, что всего существеннее, вроде бы «пушкинские» (то есть им же «заповеданные») суждения хозяина о человеческом достоинстве, невозможности спорить со временем и возврате к истокам, ставит под сомнение те ценности, что были особенно дороги Самойлову (и не ему одному):

Не напрасно ли мы возносим
Силу песен, мудрость ремесел,
Старых празднеств брагу и сыть?
Я не ведаю, как нам быть.

Как и его ночной гость (все же не до конца равный Пушкину, ибо подлинный Пушкин так же неопределим и неуловим, как сама поэзия), Самойлов «не ведает, как нам быть» — то есть осознает ограниченность и опасность «универсальных» ответов, которые в иных случаях могут быть действительно спасительными, а в других — губительными. Истинная свобода больше того, что каждый из нас может вложить в это слово. Даже поэт, произносящий в ночном уединении заветное: «Наконец я познал свободу».

Дело не только в том, что история (и не одного лишь XX века) свирепа, а человеку всегда трудно дается его звание, которое Жуковский назвал «святейшим». Дело в том, что всякое бытие — греховодника и праведника, баловня судьбы и мученика, домоседа и скитальца, подвижника и бездельника, героя и проходимца, пахаря и властителя, учителя и ученика, гражданина и поэта — конечно. Жизнь может быть праздничной и страшной, счастливой и безотрадной, короткой и долгой, но рано или поздно наступает смерть. Некогда вкусивший всех земных благ, достигший небывалой высоты, а затем с нее низвергнутый Меншиков (драматическая поэма «Сухое пламя») пытается вытеснить страх смерти предположением о будущей людской неблагодарности, возможном забвении его великих государственных заслуг. Одряхлевший, давно растративший себя, никому не нужный Дон-Жуан куражится над злорадным посланцем небытия — Черепом Командора, словно бы развивая свои сетования на «гадкую» старость, но невольно вырвавшийся вопрос («Но скажи мне, Череп, что там — / За углом, за поворотом, / Там — за гранью?») отменяет браваду, в которую Дон-Жуан сам почти верил. Но и самый любимый герой Самойлова — могучий, счастливый и свободный от грехов и страстей Цыганов, жизнь которого была воистину прекрасной, почувствовав приближение конца, повторяет и повторяет мучительное слово «Зачем?». Он вспоминает всю свою жизнь, но ни верность семейному обычаю, ни любовь к единственной женщине, ни хозяйственная основательность, ни победа на войне, ни продолжение рода сыном не могут отменить ро-

кового недоумения — «Зачем, когда так скоро песня спета?». Призрак ответа приходит вместе с самой смертью:

«...Неужто только ради красоты
Живет за поколеньем поколение —
И лишь она не поддается тленью?
И лишь она бессмысленно играет
В беспечных проявлениях естества?...»
И вот, такие обрета слова,
Вдруг понял Цыганов, что умирает...

Красота, бессмысленная (с практической или рациональной точки зрения) игра, неподвластность тлению (заметим вновь отсылку к Пушкину)... — это и есть бесконечная и свободная жизнь, на тайну которой может намекнуть строящаяся по тем же «беззаконным законам» поэзия.

Разумеется, такое мироощущение можно подвергнуть сомнению и/или порицанию. Что и делалось неоднократно, в том числе — незаурядными поэтами. Что ж — они в своем праве. А Самойлов — в своем. Хорошо зная возможные контраргументы, не превращая внутреннее чувство в догмат, он верил в нерасторжимое единство жизни и поэзии. Так писал — так жил. Утверждая и строя стиха и складом судьбы, что время поэзии не миновало, что она по-прежнему таинственна и целительна, что во второй половине XX века (да и в третьем тысячелетии, которого Самойлову увидеть не довелось, но о котором он много думал) можно быть не только «традиционалистом» или «экспериментатором», проводником «идей» или изобретателем «приемов», но и поэтом. Просто поэтом. И что это — счастье.

2009

О ПУБЛИКАЦИЯХ

Некоторые статьи выросли из более ранних, существенно переработанных, о чем свидетельствуют даты под текстами. В таких случаях указывается поздняя — на сегодня окончательная — версия. Изменения, внесенные ныне в названия и подзаголовки, не оговариваются.

Наставники — Г. Державин. Н. Карамзин. В. Жуковский.
Стихотворения. Повести. Публицистика. М.: АСТ;
Олимп, 1997

Как нам делать историю литературы «эпохи Жуковского» —
Тыняновский сборник. Десятые — Одиннадцатые —
Двенадцатые Тыняновские чтения. Исследования.
Материалы. М.: Водолей Publishers, 2006

Золотой век. Поэты пушкинской поры. М.: АСТ; Олимп,
1998

Поэт, любимый небесами — Время новостей. 27.07.2007

Нет подвигам забвенья — Время новостей. 13.02.2009

Осчастливь меня, несчастливого! — Время новостей. 27.07.
2009

Мечты и муки — Московские новости. 01.06.2012

- Прозаического стиха никогда не напишу — Время МН. 17.08. 1998
- Изгнанник рая — Время МН. 02.03.2000
- Несбывшийся гений — Время новостей. 17.03.2003
- Мужайся, сердце, до конца — Время новостей. 05.12.2003
- Неугомонные думы — Время новостей. 13.05.2004
- Роза вместо перстня — Время новостей 26.09.2005
- Одинокий — Время новостей. 19.11.2007
- Даже не однофамилец — Памятные книжные даты. 1985. М.: Книга, 1985
- Заметки о мистерии В. К. Кюхельбекера «Ижорский» — К 60-летию профессора Анны Ивановны Журавлевой. М.: Диалог — МГУ, 1998
- О славной поэме, бесславной мистерии и достославном романе в стихах — Кириллица, или Небо в алмазах. Сборник к сорокалетию Кирилла Рогова — www.ruthenia.ru/document/539837.html
- Пушкин и смех — Знание — сила. 1993. № 2
- «Евгений Онегин» и эволюция Пушкина — Волга. 1999. № 6
- Поэзия Жуковского в шестой и седьмой главах романа «Евгений Онегин» — Пушкинские чтения в Тарту. 2. Материалы международной научной конференции 18—20 сентября 1998 г. Тарту, 2000
- В поисках «окончательного слова» — *Н. В. Гоголь. Собр. соч.*: В 3 т. М.: Время, 2009. Т. 1
- Еще раз о Гоголе и В. Т. Нарезном — Новый круг. III. 1993. № 1
- «Страстная душа томится...» Поэма Лермонтова «Мцыри» — *М. Ю. Лермонтов. Мцыри*. М.: Книга, 1989
- Об «антиисторизме» Лермонтова — Тартуский университет. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV. Новая серия. Тарту, 2001
- О балладном подтексте «Завещания» М. Ю. Лермонтова — Новые безделки. Сборник статей к 60-летию В. Э. Вацуро. М.: Новое литературное обозрение, 1995—1996

- Поэты и проза — В. Жуковский. Проза поэта. М.: Вагриус, 2001; А. Пушкин. Проза поэта. М.: Вагриус, 2008; М. Лермонтов. Проза поэта. М.: Вагриус, 2008
- Непостижное уму / Вечно печальная дуэль — Московские новости. 09.02.2012; Московские новости. 22.07.2011
- Быть так! Спасибо и за то — В. А. Соллогуб. Тарантас: Повести. СПб.: Азбука, 2012
- У нас есть литература — Московские новости. 10.06.2011
- «Многоуважаемый шкаф» или «трудное время»? — Знание-сила. 1992. № 2
- Никак не обыкновенная история — Время новостей. 21.01.2009 (фрагмент об «Обломове»); Московские новости. 15.06.2012; текст расширен
- Не довольно! — Время новостей. 07.11.2008; Московские новости. 17.02.2012 (фрагмент об «Отцах и детях»); текст расширен
- Здесь одни только камни не плачут — Московские новости. 09.12.2011; текст расширен
- Горячее сердце — Время новостей. 11.04.2003; текст расширен
- То, что называется фугой — Время новостей. 09.09.2003; Время новостей. 18.11.2010
- Не одна в поле дороженька — Время новостей. 16.02.2006
- Только-то? — Время новостей. 14.02.2005
- Канон Жуковского в поэзии Некрасова — Пушкинские чтения в Тарту 5: Пушкинская эпоха и русский литературный канон: к 85-летию Л. И. Вольперт: В 2 т. Тарту, 2011. Т. 2.
- Вальтер-Скоттовский историзм, его русские изводы и «Князь Серебряный» — The Real Life of Pierre Delalande. Studies in Russian and Comparative Literature to Honor Alexander Dolinin (= Stanford Slavic Studies. V. 33). Stanford, 2007. P. 1
- «Вонзил кинжал убийца нечестивый...»: авторство и семантика текста // Natales grate numeras? Сборник статей к 60-летию Георгия Ахилловича Левинтона. Издатель-

- ство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2008
- «Весенние чувства» графа А. К. Толстого — И время и место. Историко-филологический сборник к шестидесятилетию Александра Львовича Осповата. М.: Новое издательство, 2008
- О свистах, припевах и балладном диптихе А. К. Толстого — Немзыкальное приношение: Сборник статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца. Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2012
- Последние баллады А. К. Толстого — *Con amore*. Историко-филологический сборник в честь Любови Николаевны Киселевой. М.: О.Г.И., 2010
- Из другой оперы — Время новостей. 29.01.2010
- Единственный — Время новостей. 28.11.2005
- Стихотворение В. Ф. Ходасевича «Джон Боттом» и русская романтическая поэзия — От слов к телу: Сборник статей к 60-летию Юрия Цивьяна. М.: Новое литературное обозрение, 2010
- Лермонтов и его эпоха в романе Константина Большакова «Бегство пленных...» — *Константин Большаков*. Бегство пленных, или История страданий и гибели поручика Тенгинского пехотного полка Михаила Лермонтова. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1991
- Он сделал свое — *Юрий Тынянов*. Собр. соч.: В 3 т. М.: Вагриус, 2006. Т. 1
- Жуковский в интерпретациях Тынянова — Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1990
- Явление героя — Тыняновский сборник. Девятые Тыняновские чтения. М.: ОГИ, 2002.
- Карамзин — Пушкин — Лотмановский сборник. <Вып.> 1. М.: ИЦ Гарант, 1995
- Смерти не будет — Время новостей. 22.11.2007; 28.05. 2010
- Рождество и Воскресение — Литературное обозрение. 1990. № 6

Диалог с русской классикой в «Августе Четырнадцатого» //
Путь Солженицына в контексте большого времени.
Сборник памяти. 1918—2008. М.: Русский путь, 2009
Как закатывается «Красное Колесо» — *Le phenomen Sol-*
jenitsyne: Ecrivain, stratege, prophete. Colloque du College
des Bernardins, 19—21 mars 2009. Paris, 2010 (француз-
ский перевод под заглавием: *Comment se termine La*
Roue rouge); по-русски печатается впервые
Поэт Давид Самойлов — *Давид Самойлов*. *Счастье ремесла*.
М.: Время, 2010

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора</i>	5
------------------------	---

I. ЗОЛОТОЙ ВЕК

Наставники. Державин. Карамзин. Жуковский	23
Как нам делать историю литературы «эпохи Жуковского»	64
Золотой век: легенда и история	109
Золотой век: опыты конкретизации темы	134
Поэт, любимый небесами. <i>Д. И. Хвостов</i>	135
Нет подвигам забвенья. <i>Н. И. Гнедич</i>	142
Осчастливь меня, несчастливого! <i>Д. В. Давыдов</i>	147
Мечты и муки. <i>К. Н. Батюшков</i>	153
Прозаического стиха никогда не напишу. <i>А. А. Дельвиг</i>	160
Изгнанник рая. <i>Е. А. Баратынский</i>	163
Несбывшийся гений. <i>Н. М. Языков</i>	169
Мужайся, сердце, до конца. <i>Ф. И. Тютчев</i>	175
Неугомонные думы. <i>А. С. Хомяков</i>	182
Роза вместо перстня. <i>Д. В. Веневитинов</i>	186
Одинокий. <i>В. Г. Бенедиктов</i>	191
Даже не однофамилец. <i>Е. Бернет</i>	198
Заметки о мистории В. К. Кюхельбекера «Ижорский»	203
О славной поэме, бесславной мистории	
и достославном романе в стихах	214
Пушкин и смех	220
«Евгений Онегин» и эволюция Пушкина	238
Поэзия Жуковского в шестой и седьмой главах	
романа «Евгений Онегин»	261
В поисках «окончательного слова». <i>О Гоголе</i>	283

Еще раз о Гоголе и В. Т. Нарезном	308
«Страстная душа томится...» Заметки о «Мцыри»	320
Об «антисторизме» Лермонтова	342
О балладном подтексте «Завещания»	360
Поэты и проза. Жуковский. Пушкин. Лермонтов	376
Непостижное уму / Вечно печальная дуэль. 27—29 января 1837 / 15 июля 1841	389
Быть так! Спасибо и за то. О прозе и жизни графа Владимира Соллогуба	397
У нас есть литература. Подвиг Белинского	426

II. ТРУДНОЕ ВРЕМЯ

«Многоуважаемый шкаф» или «трудное время»?	433
Трудное время: опыты конкретизации темы	452
Никак не обыкновенная история. <i>Гончаров</i> и его трилогия	453
Не довольно! <i>Апология Тургенева</i>	466
Здесь одни только камни не плачут. <i>Некрасов</i> и «вакансия поэта»	474
Горячее сердце. <i>Островский</i>	491
То, что называется фугой. <i>Толстой</i> — и несть ему конца	496
Не одна в поле дороженька. <i>О Лескове</i>	513
Только-то? <i>О Гаршине</i>	517
Канон Жуковского в поэзии Некрасова	522
Вальтер-Скоттовский историзм, его русские изводы и «Князь Серебряный»	546
«Вонзил кинжал убийца нечестивый...»: авторство и семантика текста	572
«Весенние чувства» графа А. К. Толстого	589
О свистах, припевах и балладном диптихе А. К. Толстого	610
Последние баллады А. К. Толстого	638

III. ПОСЛЕ

Из другой оперы. Контраверзы Чехова	663
Единственный. Александр Блок и движение русской поэзии	670

Стихотворение Ходасевича «Джон Боттом» и русская романтическая поэзия	676
Лермонтов и его эпоха в романе Константина Большакова «Бегство пленных...»	688
Он сделал свое. О прозе Юрия Тынянова	706
Жуковский в интерпретациях Тынянова	729
Из наблюдений над романом Тынянова «Пушкин»	744
I. Явление героя	744
II. Карамзин — Пушкин	757
Смерти не будет. «Доктор Живаго» и уход Пастернака	779
Рождество и Воскресение. О романе Александра Солженицына «В круге первом»	796
Диалог с русской классикой в «Августе Четырнадцатого»	823
Как заканчивается «Красное Колесо»	839
Поэт Давид Самойлов	860
<i>О публикациях</i>	881

Минимальные системные требования определяются соответствующими требованиями программы Adobe Reader версии не ниже 11-й для операционных систем Windows, Mac OS, Android, iOS, Windows Phone и BlackBerry; экран 10"

Научное электронное издание

Андрей Семенович Немзер

ПРИ СВЕТЕ ЖУКОВСКОГО

Очерки истории русской литературы

Редактор *Татьяна Тимакова*

Художественный редактор *Валерий Калныньш*

Подписано к использованию 20.05.2016

Формат 13х20 см

«Время»

115326 Москва, ул. Пятницкая, 25

Телефон (495) 951 5568

<http://books.vremya.ru>

e-mail: letter@books.vremya.ru